ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS
SCHOOL OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF ART THEORY AND HISTORY

**Διδακτορική Διατριβή**
Doctoral Dissertation/PHD Thesis

# Τίτλος Εργασίας
Ο Ηχητικός Χώρος
Μια μεθοδολογική προσέγγιση για την
Νέα μουσική του 20ού αιώνα

**Όνομα Επώνυμο**
Ταξιάρχης Διαμαντόπουλος

**Επιβλέπων Καθηγητής**
Παναγιώτης Πούλος

**Αθήνα, Μάιος 2024**

# Επταμελής Εξεταστική Επιτροπή

1. Παναγιώτης Πούλος, Ομότιμος Καθηγητής “Φιλοσοφία και Αισθητική”, Τμήμα Θεωρίας & Ιστορίας της Τέχνης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

2. Φωτεινή (Φαίη) Ζήκα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια “Φιλοσοφία και Θεωρία της Τέχνης”, Τμήμα Θεωρίας & Ιστορίας της Τέχνης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

3. Θεόδωρος Λώτης, Αναπληρωτής Καθηγητής “Μουσική Πληροφορική με έμφαση στη Σύνθεση Ηλεκτρονικής Μουσικής”, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Σχολή Μουσικής & Οπτικοακουστικών Τεχνών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

4. Ζαφείριος (Ζάφος) Ξαγοράρης, Καθηγητής “Ζωγραφική”, Τμήμα Εικαστικών Τεχνών, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

5. Ιωάννης Μελανίτης, Αναπληρωτής Καθηγητής “Γλυπτική”, Τμήμα Εικαστικών Τεχνών, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

6. Αναστασία Γεωργάκη, Καθηγήτρια “Μουσική Τεχνολογία”, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, ΕΚΠΑ

7. Ανδρέας Μνιέστρης, Καθηγητής “Σύνθεση Ηλεκτρονικής Μουσικής”, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Σχολή Μουσικής & Οπτικοακουστικών Τεχνών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

**ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ**

«Δηλώνω ότι είμαι ο/η αποκλειστικός/η δημιουργός της πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος/η κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια.
Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.
Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα.
Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.
Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραιτήτως την αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

Ταξιάρχης Διαμαντόπουλος, 2024, “Ο Ηχητικός Χώρος. Μια Μεθοδολογική Προσέγγιση για την Νέα Μουσική του 20ού Αιώνα.”

Taxiarchis Diamantopoulos, 2024, “Sound Space. A Methodological Approach to 20th Century New Music”

Ευχαριστίες

Η παρούσα έρευνα ουσιαστικά ξεκίνησε από ένα ερώτημα που μου απηύθυναν οι φοιτητές μου στο πλαίσιο των μαθημάτων μου στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών ως προς τα ιδιώματα, τις περιόδους και τις διαφορετικές στυλιστικές εκφορές της ενόργανης δυτικής μουσικής. Θέλοντας να διατυπώσω μια απάντηση η οποία να βασίζεται περισσότερο στην ακουστική προσληπτική εμπειρία και λιγότερο στα υπάρχοντα θεωρητικά μοντέλα, άρχισα να χτίζω ένα νέο μοντέλο το οποίο με την πάροδο του χρόνου διαρκώς εμπλουτιζόταν και επαληθευόταν ως προς την ορθότητα του. Σε αυτούς λοιπόν τους φοιτητές και τις φοιτήτριες μου θα ήθελα πρωτίστως να εκφράσω τις ευχαριστίες μου.

Ευχαριστώ επίσης τα μέλη της τριμελούς επιτροπής υποστήριξης της εργασίας μου, τον κ. Παναγιώτη Πούλο για την εμπιστοσύνη του και τη συμβολή του στο θεωρητικό κυρίως μέρος, την κ. Φαίη Ζήκα για την ουσιαστική και θερμή υποστήριξη της και τις συμβουλές της, καθώς και τον κ. Θεόδωρο Λώτη για τις υποδείξεις και τις συμβουλές του στο μουσικολογικό κυρίως σκέλος.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ στην Έλενα και στην κόρη μου Άρτεμη για την υπομονή και την αμέριστη υποστήριξη τους όλο αυτό το μακρύ χρονικό διάστημα. Στους γονείς μου για τα εφόδια και την αγάπη που συνεχίζουν να μου παρέχουν.

*Στην Έλενα*

*Στην Άρτεμη*

*Στους γονείς μου*

# Σύνοψη

Ο Ηχητικός Χώρος αποτελεί ένα προτεινόμενο θεωρητικό μοντέλο το οποίο μπορεί να χρησιμοποιηθεί προκειμένου να αποτυπωθούν δομικές συμπεριφορές και συσχετίσεις του μουσικού υλικού. Αν και πρωτίστως βασίζεται σε προσληπτικά χαρακτηριστικά τα οποία λειτουργούν διαμορφώνοντας ένα έντονο χωροποιητικό στοιχείο –μια χωρική επικράτεια των ήχων με ομοιογενή ηχητική συμπεριφορά (όπως λ.χ. ένα συγκεκριμένο ηχοτοπίο)–, τα χαρακτηριστικά αυτά μπορούν να τυποποιηθούν και να αποτυπώσουν με αντικειμενικά κριτήρια το σώμα ενός μουσικού έργου.

Η εφαρμογή του συγκεκριμένου μοντέλου φιλοδοξεί να αποτελέσει ένα εργαλείο ανάλυσης ανεξαρτήτως μουσικού ιδιώματος. Ιστορικά αντανακλά ουσιαστικά το πέρασμα από την Κλασική περίοδο στον Ρομαντισμό, όπου η μουσική ύλη αποκτά για πρώτη φορά μια αίσθηση χωρικού υπόβαθρου μέσω της νέας μουσικής οργανοποιίας, κυρίως δε αυτή του πιάνου. Στην ενόργανη μουσική γνωρίζει την μεγάλη άνθιση κατά τις απαρχές της νεοτερικότητας στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, κυρίως με τους Γάλλους Ηχοχρωματιστές και τις έντονες εικονοποιητικές συνθέσεις τους, καθώς και από μεμονωμένους συνθέτες της αμερικανικής ηπείρου. Μεταπολεμικά με την έλευση των νέων μέσων τα οποία σηματοδοτούν την ευρύτερη Ηλεκτρονική Μουσική δημιουργία (μαγνητοταινία, γεννήτριες, ηλεκτρονικοί υπολογιστές) τυποποιείται και εκφέρεται ως μια συνειδητή πλέον τάση. Κατά την μεταψηφιακή τέλος εποχή στα τέλη του 20ού και στις αρχές του 21ου αιώνα διαπλέκεται και με άλλες μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας οι οποίες εδράζονται σε μια πολυαισθητηριακή προσληπτική λειτουργία.

Εκτός όμως από μουσικό σύστημα και ιστορικό φαινόμενο ο Ηχητικός Χώρος εκφέρει και προτάσσει συγκεκριμένα αισθητικά κριτήρια τα οποία σε ένα πρώτο επίπεδο εντάσσονται και προσδιορίζονται με βάση την εκάστοτε περίοδο. Σκοπός της εργασίας αυτής αποτελεί και η ανάδειξη των στοιχείων αυτών τα οποία ανεξαρτήτου περιόδου διαμορφώνουν ένα κοινό θεωρητικό υπόβαθρο μιας αισθητικής της ηχητικής χωρικότητας.

Abstract

Sound Space. A Methodological Approach to 20th Century New Music

Sound Space provides a theoretical framework for interpreting structural behavior and associations among musical material. Although primarily based on perceptual properties responsible for shaping spatial qualities –a space domain of sounds which exhibits homogenous behavior as in a soundscape for example–, such features may as well be standardized and objectified in order to achieve better understanding of the body of a musical work.

The proposed model intends to contribute as an analysis tool regardless of musical genres. Historically it reflects the transition from Classical period to Romanticism where for the first time a sense of spatial setting is articulated in the fabrics of music, mainly through the use of new instruments – the piano in particular. In instrumental music it flourished at the start of Modernism (end of 19th/ beginning of 20th century) mainly expressed by the vivid, picturesque compositions of the French Impressionists, as well as in a number of works composed by individual American modernists composers. During the postwar era as new media emerged that shaped the new Electronic Music (tape-machines, generators, computers), spatial attributes become formalized as a conscious compositional practice. Finally, during the post-digital era (end of 20th/ beginning of 21st century) the notion of sound space is combiden with expanded forms of artistic expression focusing at a multisensory perceptual process.

Apart from functioning as a musical system, sound space exhibits its own aesthetic criteria which at a first glance are depended on and articulated through different compositional styles. This research aims at unveiling the specific elements that, regardless of historical periods, constitute a common theoretical and aesthetic framework of sound spatiality.

# Περιεχόμενα

Εισαγωγή..... .1

1. Η έννοια του Ηχητικού Χώρου.....7
   1.1. Κατασκευάζοντας ηχητικούς χώρους.....7
   1.2. Τα τέσσερα μορφολογικά κριτήρια του Ηχητικού Χώρου.....10
   1.3. Το κριτήριο της ισομορφίας..... .11
      1.3.1. Ισομορφίες επαναληπτικότητας/ ρυθμού..... .12
      1.3.2. Φασματικές ισομορφίες.....14
      1.3.3. Ισομορφίες υφής.....16
      1.3.4. Ισομορφίες δυναμικής..... .18
   1.4. Το κριτήριο του ετεροπροσδιορισμού.....20
      1.4.1. Ετεροπροσδιορισμοί χρονικού πεδίου.....21
      1.4.2. Φασματικοί ετεροπροσδιορισμοί..... .23
      1.4.3. Ετεροπροσδιορισμοί υφής.....25
      1.4.4. Ετεροπροσδιορισμοί δυναμικού πεδίου..... .26
   1.5. Το χρονικό κριτήριο της αδράνειας.....29
      1.5.1. Μονάδες οργάνωσης..... .31
         i. Ο μουσικός φθόγγος..... .31
         ii. Το ηχητικό μόρφωμα.....32
      1.5.2. Η λειτουργία της βραχείας μουσικής μνήμης..... .33
      1.5.3. Μέση/ μακρά μουσική μνήμη..... .35
   1.6. Το κριτήριο της κατανομής..... .38
      1.6.1. Η λειτουργία της χωρικής κατανομής κατά τη συνθετική διεργασία.....39
      1.6.2. Η χωρική κατανομή κατά την επιτέλεση.....42
   1.7. Ηχητικός Χώρος: απαρχές και ιστορικές περίοδοι..... .45

2. Η μετάβαση στον Ρομαντισμό: τα πρώτα ίχνη του Ηχητικού Χώρου.....49
   2.1. Το ηχητικό μέσο και η εποχή του: το πιάνο.....49
      2.1.1. Πληκτροφόρα χορδόφωνα – γενικά χαρακτηριστικά.....50
      2.1.2. Κλαβίχορδο και Τσέμπαλο..... .52

2.1.3. Από το fortepiano στο σύγχρονο πιάνο.....58
2.2. Η εποχή της μετάβασης.....65
2.2.1. Μεταβολές στο μουσικό ιδίωμα.....65
2.2.2. Ένα νέο σκεπτόμενο πνεύμα.....67
2.2.3. Η μουσική δημιουργία στο επίκεντρο των αισθητικών θεωριών.....70
2.2.4. Μοντέλα μουσικής ανάλυσης.....80
2.3. Ο Ηχητικός Χώρος κατά τον Ρομαντισμό.....84
2.3.1. Το ερευνητικό χρονικό πλαίσιο.....88
2.3.2. Γενικά μορφολογικά και δομικά χαρακτηριστικά.....90
2.3.3. Τα έργα.....99
i. Beethoven: *σονάτα για πιάνο αρ. 32 σε C minor op. 111* (1823) – μέρος 2ο, μέτρα: 103-110.....100
ii. Chopin: *πρελούδιο no.2 σε A minor, op. 28* (1838).....102
iii. Wagner: *Das Rheingold* (1854) – ορχηστρική εισαγωγή.....103
2.4. Ο Ρομαντισμός και τα πρώτα ίχνη του Ηχητικού Χώρου: σύνοψη.....106

3. Η ανάδυση του Ηχητικού Χώρου: 1880–1920.....109
3.1. Η ανάδυση μιας Νέας Εποχής.....109
3.2. Ο σύγχρονος άνθρωπος στο μεταίχμιο του 20ού αιώνα.....112
3.2.1. Η παρακαταθήκη του 19ου αιώνα.....112
3.2.2. Οι πολύπλευρες όψεις του πνεύματος ως μια νέα αντίληψη για την πραγματικότητα.....114
3.3. Μουσική και νεοτερικότητα: τάσεις & ρεύματα.....119
3.4. Γαλλικός Ηχοχρωματισμός.....125
3.4.1. Παραλλαγές στη χρονικότητα.....127
i. Erik Satie – *Vexations* (ca. 1893–1894?) , *Musique D' Ameublement* (1917–23).....128
ii. Erik Satie – *Trois Gymnopédies* (1888).....129
iii. Maurice Ravel – *Boléro* (1928).....130
3.4.2. Σκηνικός χώρος.....130
i. Claude Debussy – *Prelude a l'Apres-midi d'un Faune* (1894).....131
ii. Maurice Ravel – *Daphnis et Chloé* (1912).....135

3.4.3. Απεικονιστικός χώρος/ είδωλα.....139
i. Claude Debussy – *Images* (1901-05, 1907).....140
ii. Maurice Ravel – *Miroirs* (1904-05).....142
3.4.4. Φαντασιακός/ υπερβατικός χώρος.
Maurice Ravel – *Gaspard de la Nuit* (1904-05).....146
3.4.5. Ο Γαλλικός Ηχοχρωματισμός και ο Ηχητικός Χώρος.....148
3.5. Αμερικανοί συνθέτες.....151
3.5.1. Charles Ives.....152
*Central Park in the Dark* (1906).....153
*The Unanswered Question* (1908).....154
T*hree Places in New England* (1911-14).....154
*Symphony No. 4 - ii Comedy: Allegretto* (1924?).....155
3.5.2. Edgar Varèse: Η ηχητική μάζα.
*Amériques* (1922).....157
3.5.3. Ruth Crawford Seeger: Η Αϊβισιανή κληρονομιά.
*Music for Small Orchestra – Mvt i* (1926).....160
3.6. Η ανάδυση του Ηχητικού Χώρου: μια νέα αισθητική προσέγγιση.....161
3.6.1. Ο υποκειμενικός χρόνος.....163
3.6.2. Το ηχητικό μόρφωμα.....167

4. Η διαμόρφωση του Ηχητικού Χώρου μέσα από τη Νέα Μεταπολεμική Μουσική (1950-80).....171
4.1. Χαρτογραφώντας την μεταπολεμική εποχή: νέες αντιλήψεις και νέα μέσα.171
4.2. Αισθητικές και αντιλήψεις.....177
4.2.1. Νέα μέσα και τεχνολογίες: η αισθητική του μέσου.....178
4.2.2. "*Κανείς δεν νοιάζεται εάν ακούς*": η αισθητική της αυθεντίας.....181
4.2.3. Ο ιδρυματικός/ ακαδημαϊκός χαρακτήρας.....185
4.2.4. Θεσμοί και φορείς.....191
4.3. Μορφοτυπικές προσεγγίσεις.....194
4.3.1. Το ηχητικό αντικείμενο (objet sonore).....194
4.3.2. Διαδικασιακός/ αιτιοκρατικός φορμαλισμός.....197
4.3.3. Μορφές ανοιχτής φόρμας.....200

4.4. Ιδιώματα και χωρικότητα.....202
4.4.1. Η Συγκεκριμένη Μουσική και η χρονική κατάτμηση.....203
4.4.2. Elektronische Musik και το τρίεδρο αναφοράς.....208
4.4.3. Μουσική με Μαγνητοταινία/ Tape Music.....213
4.4.4. Πολυκάναλος ήχος: Project for Magnetic Tape.....215
4.4.5. Columbia-Princeton Electronic Music Center.....218
4.4.6. Η Μουσική με Υπολογιστή (Computer Music) και η απαρχή του ψηφιακού χώρου..... .221
4.4.7. Η Ακουσματική Μουσική & το ηχητικό αντικείμενο: προς μια καθολική χωρική εκφορά..... .226
4.5. Ενόργανη μουσική δημιουργία και χωρικότητα..... .238
4.5.1. Ηχητική μάζα και χωρική διαμόρφωση.....239
4.5.2. Τονική επικέντρωση & χρονική στάση..... .242
4.5.3. Ο Ηχητικός Χώρος ως παράγωγο του ελάχιστου μοτίβου.....245
4.6. 1950-1980: Προς μια μουσική του Ηχητικού Χώρου.....247

5. Η πραγματεία του Ακούσματος και η πραγματεία της Μίμησης. Από τη Φασματομορφολογία (Spectromorphology) στη Χωρομορφή (Space form).....251
5.1. Μίμηση και Άκουσμα..... .251
5.2. Η Ηλεκτροακουστική Μουσική και τα ζητήματα για μια κοινή γλώσσα.....253
5.3. Η Ηλεκτροακουστική Μουσική και η έννοια του χώρου..... .257
5.4. Μορφολογίες του ηχητικού χώρου..... .260
5.4.1. Wishart, Emmerson, Bayle.....260
5.4.2. Smalley: το Φασματομορφολογικό μοντέλο και η Χωρομορφολογία.264
5.5. Το Ηχοτοπίο..... .272
5.5.1. Ο χώρος ως μίμηση..... .273
i. The World Soundscape Project (WSP).....273
ii. John Levack Drever – *Phonographies* (1997-2002)..... .277
5.5.2. Ο χώρος ως άκουσμα και ως μίμηση. Ηχοτοπίο και Ακουσματική Μουσική..... .278
i. Hildegard Westerkamp – *Cricket Voice* (1987)..... .278
ii. John Levack Drever – *Hippocampus* (1997).....280

5.5.3. Το Ηχοτοπίο ως επιτελεστικός/ συνθετικός χώρος.....281
i. Raymond Murray Schafer – *Music for Wilderness Lake* (1979).....281
ii. Alan Lamb – *Primal Image* (1995).....282
5.6. Η Χωρομορφή (space form).....284
5.6.1. Το ακουσματικό είδωλο στον προοπτικό χώρο. Το αισθητικο-κινητικό μοντέλο και η σωματικότητα.....286
5.6.2. Ο χώρος δεσμού-πηγής.....288
5.6.3. Ο φασματικός χώρος.....291
5.6.4. Από την Χωρομορφολογία στην Χωρομορφή.....293
5.7. Χωρική σύνταξη της μίμησης και του ακούσματος.....296
5.7.1. Χώρος και σύνταξη της μίμησης: Jean-Claude Éloy – *Gaku-No-Michi / "Tokyo"* (1977-78).....297
5.7.2. Χώρος και σύνταξη του ακούσματος: François Bayle – *Les Couleurs De La Nuit* (1982).....299
i. *1.Animé*, *2.Plus Animé*.....301
ii. (*Trois Andantes*) *3.Couleurs Froissées*, *4.Lune Floue*, *5.Bouffées*.....304
iii. *6.Nuit Noire*, *7.Nuit Fauve*, *8.Nuit Blanche*, *9.Nuit Dénouée*.....304
5.8. Προς μια ολιστική χωρική σύνταξη.....306

6. Από την αισθητική του σφάλματος στην μεταψηφιακή εποχή.....309
6.1. Μια νέα ψηφιακή πραγματικότητα.....309
6.2. Η ηλεκτρονική ηχοποιητική πρωτοπορία του 1970.....313
i. Morton Subotnick – *Silver Apples of the Moon* (1967).....315
ii. Éliane Radigue – *Opus 17* (1969),
*Chry-ptus I, II* (1971),
*Adnos I, II, III* (1974-80).....316
iii. François Bayle – *Electrus !* (1974).....318
iv. Laurie Spiegel, Suzanne Ciani, Maryanne Amacher.....319
6.3. Τα νέα μέσα.....319
6.3.1. Διεργασίες και μορφώματα.....321
i. Δομικά στοιχεία και μορφώματα: η επενέργεια της χρήσης.....323

ii. Μορφές διεργασίας και ανάπτυξης: η σχηματική αναπαραστατικότητα του εργαλείου.....325
iii. Δομή: ελλειπτικός χρόνος και πολλαπλές αφηγήσεις.....326
iv. Επιτελεστικές πρακτικές.....328
6.4. Η μεταψηφιακή εποχή και η Αισθητική του Σφάλματος.....330
6.4.1. Η Αισθητική του Σφάλματος.....332
6.4.2. Μορφολογίες και μορφώματα σφάλματος.....334
i. ο παλμός – η επαναληπτική ρυθμικότητα.....334
ii. το ηχητικό δείγμα – sampling.....335
iii. ο θόρυβος (noise).....335
iv. ψηφιακές εγκοπές (clicks, cuts).....336
v. ψηφιακό σφάλμα (glitch).....336
6.4.3. Μορφές ηχητικού χώρου.....337
i. Ο θραυσματικός χώρος.
Nicolas Collins – *Broken Light* (1992),
Yasunao Tone – *Solo for Wounded CD* (1997),
Ryoji Ikeda – *dataplex* (2005).....338
ii. Ο χώρος ως μετασχηματιστική επίδραση των ψηφιακών εργαλείων.
Christian Fennesz – *Plus Forty Seven Degrees 56′ 37″ Minus Sixteen Degrees 51′ 08″* (1999).....341
iii. Ο χώρος ως ελάχιστη πληροφορία.
Tristan Perich – *1-bit Music* (2006), *1-bit Symphony* (2010).....342
iv. Ο χώρος ως άχρονη μορφή.
Mika Vainio – *Onko Parts 1-11* [*Is It?*] (1997).....343
v. Ο χώρος ως κίνηση υφών.
Alva Noto – *spray* (2006).....344
vi. Ο λυρικός χώρος.
Tim Hecker – *The Ravedeath 1972* (2012),
*Love Streams* (2016).....345
6.5. Η μεταδιαδυκτιακή εποχή.....346
6.5.1. Ηχητικοί χώροι εμβυθιστικής λειτουργίας.....348
i. Εμβυθιστικοί ηχητικοί χώροι κλειστής μορφής/ εγγύς πεδίου.

Holy Herndon – *Home* (2015),
*Chorus* (2015)..... .349
ii. Εμβυθιστικοί ηχητικοί χώροι ανοιχτής μορφής/ εγγύς πεδίου.
Alva Noto – *Uni Acronym* (2011).....350
iii. Εμβυθιστικοί ηχητικοί χώροι ανοιχτής μορφής/ ευρέως πεδίου.
Ryoji Ikeda – *Transfinite* (2011).....351
iv. Η οργανική ηχητική ύλη ως χώρος εμβύθισης.
Klara Lewis – *Ett* (2014)..... .352
6.5.2. Χώροι ετεροπροσδιοριστικών σημάνσεων.....354
i. Alexander Schubert – *Sensate Focus* (2014).....355
ii. Alexander Schubert – *Star Me Kitten* (2015)..... .356
6.6. Χώροι "σφάλματος" και μεταψηφιακοί χώροι.....358

Επίλογος. Συμπεράσματα..... .361
Αναφορές–Βιβλιογραφία..... .365
Εργογραφία.....381
Παράρτημα Α'.....393
Παράρτημα Β'..... .447

# Εισαγωγή

Αν και η διερεύνηση χωρικών ιδιοτήτων σε μια τέχνη καθαρά χρονική μπορεί να ακούγεται ως κάτι παράδοξο, η χωρομορφοποιητική λειτουργία του ήχου αποτελεί παρ' όλα αυτά μια πολύ σημαντική παράμετρο στην τέχνη της μουσικής δημιουργίας. Η έννοια του Ηχητικού Χώρου εστιάζεται σε μια σειρά από μορφολογικά ζητήματα τα οποία προέκυψαν με τη νέα μεταπολεμική μουσική, από τη δεκαετία δηλαδή του 1950 και έπειτα, ο πυρήνας των οποίων εδράζεται σε ένα πλήθος συσχετίσεων παραμέτρων προσληπτικής κυρίως λειτουργίας. Ταυτόχρονα αποτυπώνουν όψεις της ευρύτερης κοινωνικής και πολιτισμικής οργάνωσης, και προτάσσουν συγκεκριμένες αισθητικές αντιλήψεις. Παρόλο έτσι που τα ερωτήματα αυτά αρθρώνονται για πρώτη φορά μεταπολεμικά με τη χρήση των νέων μέσων, στην ενόργανη μουσική απαντώνται ήδη σε ένα μη συνειδητό ή έστω πλήρως οργανωμένο επίπεδο αρκετές δεκαετίες νωρίτερα.

Η ερμηνεία του μουσικού φαινόμενου αποτελεί διαχρονικά ένα ερώτημα, όχι μόνο από την πλευρά της φιλοσοφικής και αισθητικής θεώρησης αλλά και ως ένα ευρύτερο εννοιολογικό ζητούμενο.[1] Για τις ανάγκες ωστόσο της παρούσας ερευνητικής εργασίας η προσέγγιση αυτή μπορεί να περιοριστεί σε ένα πλαίσιο συσχετίσεων αιτίου-αιτιατού σύμφωνα με το οποίο η μουσική πράξη αφορά στην *οργανωμένη* παραγωγή ήχου η οποία εκφέρεται από μια *εσκεμμένη χειρονομία* σε κάποιο *παλλόμενο σώμα* ή *μέσο*.[2] Η χειρονομία κατά την μουσική επιτέλεση συνδέεται με την έκλυση ενέργειας η οποία απελευθερώνεται με κάποια μορφή σωματικής δράσης του εκτελεστή: ο μουσικός εκτελεστής ουσιαστικά *παράγει ενέργεια.*[3] Η σωματική δράση

1 Βλ. σχετικά Gracyk 2012, 3-13, Kanya 2017.

2 Αυτό, με έναν έμμεσο όπως θα δούμε τρόπο, αφορά ακόμη και μορφές μουσικής επιτέλεσης στις οποία εμπλέκονται τεχνολογίες και τεχνικές όπου η χειρονομία είναι τεχνολογικού χαρακτήρα – π.χ. το πάτημα κουμπιών, το άγγιγμα σε οθόνες αφής, η ενεργοποίηση αισθητήρων κ.λπ.–, ενώ το μέσο μπορεί να αφορά ακόμα και ηλεκτρονικές διατάξεις – π.χ. υπολογιστές, ελεγκτές σημάτων, συσκευές κυκλωμάτων κ.ο.κ. Εδώ ουσιαστικά έχουμε μια *προβολή* αυτής της χειρονομίας.

3 Η εσκεμμένη αυτή χειρονομία μπορεί να αφορά και περιπτώσεις έργων όπου ο συνθέτης, καθώς καταγράφει το ηχοτοπίο ενός ηχητικού περιβάλλοντος, πατάει απλώς το κουμπί της ηχογράφησης και καταγράφει το περιβάλλον. Βλ. αρκετές από τις συνθέσεις του *John Levack Drever*, οι οποίες αφορούν αυτούσιες ηχογραφήσεις – *φωνογραφήματα* κατά τον ίδιο (*Phonographies*, 2003) –, του αστικού κυρίως περιβάλλοντος. Σε άλλες περιπτώσεις, συνθέτες όπως ο *Alan Lamp* χρησιμοποιούν ηχητικές πηγές οι οποίες προέρχονται από το ανθρώπινο τεχνικό περιβάλλον, όπως στην περίπτωση καταγραφής παλλόμενων, από τον άνεμο, τηλεφωνικών καλωδίων (*Primal Image*, 1995). Στην περίπτωση αυτή η χειρονομία παράγεται από τις ατμοσφαιρικές συνθήκες του φυσικού

κατά τη μουσική δημιουργία σχετίζεται πρωτίστως με την λειτουργία της *ιδιοδεκτικότητας*, της αισθητηριακής δηλαδή ανατροφοδότησης από το περιβάλλον του εφελκυσμού και της χαλάρωσης των μυών σε συνάρτηση με όλες τις μορφές κίνησης του σώματος, ενώ σε άλλες περιπτώσεις εμπλέκεται και η λειτουργία της ανθρώπινης αναπνοής – πνευστά όργανα, φωνητική μουσική. Η ηχητική πηγή – ένα παλλόμενο σώμα ή μέσο – περιλαμβάνει μια τεράστια ποικιλία από μουσικά όργανα, από συσκευές και διατάξεις, ακόμη και το ίδιο το ανθρώπινο σώμα, οι οποίες βασίζονται σε κοινωνικές, ιστορικές, γεωγραφικές, ανθρωπολογικές και περιβαλλοντικές συνθήκες, καθώς και σε πολιτισμικές καταβολές.[4]

Το ίδιο το μέσο κατά τη μουσική πράξη εκφέρει ιδίωμα και τεχνοτροπία, διαμορφώνει αισθητικές αντιλήψεις και εκτελεστικές πρακτικές, ενώ ταυτόχρονα σηματοδοτεί καλλιτεχνικές τάσεις, σχολές και ρεύματα.[5] Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές με τη χρήση των νέων μέσων από τη δεκαετία του 1950 μέχρι και τις ημέρες μας, σε βαθμό μάλιστα που να προσδιορίζει ταυτολογικά το είδος της μουσικής δημιουργίας: *μουσική με μαγνητοταινία* (*tape music*), *ηλεκτρονική μουσική* (*electronic music*), *μουσική με υπολογιστή* (*computer music*) ή, σε μια πιο πρόσφατη και περισσότερο αδόκιμη μορφή, *μουσική με φορητό υπολογιστή* (*laptop music*). Σε κάποιες άλλες μάλιστα περιπτώσεις προτάσσεται επίσης και η βασική μορφοποιητική χειρονομία ως βασικό χαρακτηριστικό κατηγοριοποίησης του μουσικού είδους: *glitch*, *noise*, *ambient*.

Η οργάνωση της μουσικής χειρονομίας, στην παραδοσιακή της τουλάχιστον μορφή, αφορά κυρίως τη *χρονική διάσταση* και βασίζεται σε φράσεις και μοτίβα τα οποία αναπτύσσονται, εξελίσσονται και εναλλάσσονται με κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα το στοιχείο της *μνήμης*. Η μορφή και ο βαθμός πολυπλοκότητας αυτής της οργάνωσης προέρχεται από την πολιτισμική μουσική παράδοση κάθε λαού και αρθρώνεται σε ένα

περιβάλλοντος (ροή του αέρα).

4 Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η μουσική των Inuit όπου λόγω περιβαλλοντικών συνθηκών και σε αντιστάθμισμα της έλλειψης πρώτων υλών για τη μουσική οργανοποιία, η μουσική τους εκφέρεται αποκλειστικά μέσω μιας ποικιλίας φωνητικών χειρονομιών.

5 Το μέσο βέβαια όχι αποκομμένο από τα υπόλοιπα συμφραζόμενα – πολιτισμικό και κοινωνικό περιβάλλον, ευρύτερη γεωγραφική μουσική παράδοση κ.λπ. Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις όπου το ίδιο όργανο εκτελείται με διαφορετικούς τρόπους και διαμορφώνει διαφορετικά δομικά και μορφοποιητικά χαρακτηριστικά: η χρήση του κλαρινέτου στην δυτική ευρωπαϊκή μουσική παράδοση σε σχέση με τα νοτιοδυτικά Βαλκάνια, το λαούτο στην δυτική ευρωπαϊκή παράδοση σε σχέση με την ανατολική Μεσόγειο, η χρήση του βιολιού σε διάφορες μουσικές παραδόσεις κ.ο.κ.

*μουσικό σύστημα*. Στην ενόργανη και φωνητική δυτική λόγια μουσική, δομική μονάδα του συστήματος αυτού αποτελεί ο *μουσικός φθόγγος* και η μουσική δημιουργία αφορά στην ομαδοποίηση του και στην οργάνωση του στο χρονικό επίπεδο σε μια λογική προκαθορισμένων διαστηματικών συσχετίσεων με βάση ένα μετρικό σύστημα μιας ελάχιστης χρονικής διάρκειας. Στην περίπτωση λοιπόν αυτή η οργάνωση αφορά κατά κύριο λόγο σε ένα δισδιάστατο σύστημα συσχετίσεων διακριτών μονάδων τονικού ύψους / χρόνου.

Η προσέγγιση αυτή αν και καλύπτει και επεξηγεί ως έναν μεγάλο βαθμό την μουσική πράξη και δημιουργία στη Δύση, με την έλευση της Νέας Μουσικής και ειδικότερα δε με την ηλεκτροακουστική μουσική αρχίζει να παρουσιάζει προβλήματα ως προς την ερμηνεία του φαινόμενου. Οι παραδοσιακές μορφές εκφοράς και οργάνωσης παραγκωνίστηκαν: τα συστήματα αρμονίας, η φθογγική οργάνωση και τα μουσικά διαστήματα, οι ρυθμικές αγωγές και τα μετρικά συστήματα, οι οικείες ενόργανες και φωνητικές μουσικές αρθρώσεις, και φυσικά η παραδοσιακή μουσική οργανολογία αλλά και η παραδοσιακή μουσική γραφή (μουσική παρτιτούρα), όλα τα παραπάνω σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό αποτέλεσαν πλέον παρελθόν. Το βασικό μορφοποιητικό στοιχείο ήταν πλέον ο ήχος και δομική μονάδα του νέου αυτού συστήματος οργάνωσης το *ηχητικό αντικείμενο* (*objet sonore*), το οποίο βρίσκεται πλέον στο επίκεντρο της μουσικής δημιουργίας.[6]

Στο σχετικά μικρό χρονικό διάστημα του νέου αυτού μουσικού ιδιώματος έγιναν κατά διαστήματα διάφορες απόπειρες θεωρητικών προσεγγίσεων και μοντέλων, άλλες με μεγαλύτερη και άλλες με μικρότερη επιτυχία. Παρόλο έτσι που σε γενικές γραμμές οι παράμετροι ανάλυσης, ερμηνείας και θεωρητικής υποστήριξης παραμένουν υπό εξέταση, μια νέα μουσική γλώσσα άρχισε να εξυφαίνεται μέσω της οποίας εμφανίστηκαν στο προσκήνιο νέα μορφοποιητικά σχήματα και ιδέες, ενώ προϋπάρχουσες έννοιες και σύμβολα αναθεωρήθηκαν και επαναδιατυπώθηκαν υπό το πρίσμα της ηχητικής δημιουργίας.[7] Σε αυτό συνέβαλαν τα νέα μέσα, οι συσκευές και

6 Schaeffer 2017, 67-9, Stockhausen 2000, 88-9.

7 Ένα μεγάλο ζήτημα κατά τον Simon Emmerson αφορά στο γεγονός πως, με ελάχιστες εξαιρέσεις, η νέα αυτή γλώσσα για την ηλεκτροακουστική μουσική αναπτύχθηκε κυρίως από την πλευρά των συνθετών και όχι των μουσικολόγων, ένα αιτούμενο το οποίο παραμένει μέχρι τις ημέρες μας (Emmerson, 2018, 1).

η τεχνολογία, τα οποία επέφεραν μια σημαντική μεταβολή στην πρόσληψη του ήχου: ο ήχος από ένα βραχύβιο, χρονικά εφήμερο φαινόμενο στο ανθρώπινο μνημονικό συνδεδεμένος πάντοτε με μια σωματική χειρονομία η οποία τον δημιουργεί, μπορούσε πλέον να καταγραφεί και να αναπαραχθεί, είτε αυτούσιος είτε επεξεργασμένος. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να αποκοπεί από το αίτιο που τον δημιούργησε, να είναι δηλαδή αναπαραγώγιμος, και κατ΄ αυτόν τον τρόπο να μπορέσει να *αυτονομηθεί*. Αποτελεί πλέον ένα μόρφωμα το οποίο έχει αποκοπεί από το χωρικό/ χρονικό περιβάλλον που το δημιούργησε και υφίσταται πλέον ως ένα *αντικείμενο* υπό εξέταση για την αντίληψή μας.[8] Το *ηχητικό αντικείμενο* (l'objet sonore) παράγεται έτσι από την ίδια τη δική μας ακρόαση και αποτελεί ένα αντικείμενο ως προς αυτήν.[9]

Εδώ λοιπόν ακριβώς εισάγεται μια νέα προβληματική αναφορικά με την *χρονικότητα* και την *χωρικότητα* του ηχητικού φαινόμενου: καθώς ένας τέτοιος (ακουσματικός πλέον) ήχος έχει αποκοπεί από το φυσικό του περιβάλλον, επακόλουθα έχει μετουσιωθεί σε μια νέα οντότητα η οποία δεν μεταφέρει πλέον την χωρικότητα ή τη χρονικότητα που ένας φυσικός ήχος έχει.[10] Κατ΄ αυτόν τον τρόπο μια νέα *χωρική ερμηνεία* έπρεπε να διατυπωθεί στα πλαίσια πλέον της μουσικής δημιουργίας. Κατά την επαναδιατύπωση αυτή ο Ηχητικός Χώρος δεν αποτελεί απλώς μια παράμετρο χωροδιάταξης σε σχέση με τη συνθετική διαδικασία ή τη διαδικασία της ακρόασης. Αφορά περισσότερο έναν πρωτογενή μορφοποιητικό παράγοντα της μουσικής πράξης ο οποίος διαμορφώνει περιεχόμενο και εκφέρει αισθητικό αποτέλεσμα. Για κάποιους μάλιστα συνθέτες και θεωρητικούς της ακουσματικής μουσικής η χωρική διάσταση αποτελεί "*την πλέον πρωτότυπη και εντυπωσιακή πτυχή της ταυτότητας της*",[11] θέτοντας έτσι για πρώτη φορά το ζήτημα της ίδιας της μουσικής υπόστασης μέσω της χωρικής εκφοράς. Υπό αυτό το πρίσμα η μουσική εν γένει πράξη μπορεί πλέον να ιδωθεί ως μια εντελώς διαφορετική διεργασία καθώς παράγει, διαμορφώνει και προτάσσει χωρικότητα.

8 Bayle 2007, 241.
9 Chion 1983 (2009), 32.
10 Bayle 2007, 241-2.
11 Smalley 2014, 3'23"

Η παρούσα ερευνητική εργασία εστιάζει στις παραπάνω διαπιστώσεις και αναλύει το φαινόμενο. Φιλοδοξεί επίσης να καταδείξει πως τα ζητήματα αυτά δεν αφορούν αποκλειστικά τη σύγχρονη μουσική δημιουργία αλλά ανάγονται σε ένα προγενέστερο παρελθόν καθώς τα πρώτα ψήγματα αυτής της διαπλοκής, του χωρικού δηλαδή στοιχείου με την μουσική δημιουργία, ανάγονται ήδη στην εποχή του Ρομαντισμού. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο εξετάζονται τρεις κύριες χρονικές περίοδοι οι οποίες σηματοδοτούν κομβικά σημεία στην πορεία ολοκλήρωσης της μουσικής δημιουργίας προς την χωρική διάσταση: την μετάβαση στον Ρομαντισμό στις αρχές του 19ου αιώνα, τις απαρχές της Νεοτερικότητας στις αρχές του 20ού αιώνα καθώς και την Νέα Μεταπολεμική Μουσική στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, επαναπροσδιορίζοντας έτσι σε κάθε μία από αυτές τα ερωτήματα και τις απαντήσεις. Μέσα από τη χρονικά εκτεταμένη αυτή διερεύνηση αναπτύσσεται ένα μοντέλο το οποίο αφενός μπορεί να χρησιμοποιηθεί προκειμένου να αποτυπωθούν γενικότερες δομικές συμπεριφορές και συσχετίσεις του μουσικού υλικού και αφετέρου να αποτελέσει εργαλείο διαμόρφωσης ενός θεωρητικού υπόβαθρου μιας ολιστικής αισθητικής της ηχητικής χωρικότητας.

Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο (“Η έννοια του Ηχητικού Χώρου”) γίνεται μια αναλυτική παρουσίαση του προτεινόμενου μορφολογικού μοντέλου παραθέτοντας τέσσερα κριτήρια τα οποία από κοινού συμβάλλουν στη διαμόρφωση της χωρικής αίσθησης στο μουσικό φαινόμενο. Το δεύτερο κεφάλαιο (“Η μετάβαση στον Ρομαντισμό: τα πρώτα ίχνη του Ηχητικού Χώρου”) αποτελεί μια παρουσίαση της εποχής της μετάβασης στο ρομαντικό ιδίωμα και στα κυρίαρχα φιλοσοφικά και αισθητικά ρεύματα τα οποία συνέβαλαν στη διαμόρφωση ενός νέου πνεύματος, που από κοινού με την ισχυρή επίδραση της μουσικής οργανοποιίας, προσέδωσαν μια νέα διάσταση στη μουσική δημιουργία. Παράλληλα γίνεται και μια παρουσίαση τριών χαρακτηριστικών έργων στα οποία ανιχνεύονται για πρώτη φορά στοιχεία ενός πρώιμου ηχητικού χώρου. Το τρίτο κεφάλαιο (“Η ανάδυση του Ηχητικού Χώρου: 1880–1920”) καλύπτει τις απαρχές του νεοτερικού κινήματος και την επίδραση του στην μουσική δημιουργία γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα την ανάδυση του Ηχητικού Χώρου κυρίως στα έργα των Γάλλων Ηχοχρωματιστών, καθώς και σε μεμονωμένους Αμερικανούς νεοτερικούς συνθέτες. Στο τέταρτο κεφάλαιο (“Η διαμόρφωση του Ηχητικού Χώρου μέσα από τη Νέα Μεταπολεμική Μουσική, 1950-

80”) εξετάζονται οι μεταπολεμικές πρωτοπορίες, οι θεσμοί και τα ιδρύματα που διαμόρφωσαν τις κυρίαρχες αισθητικές αντιλήψεις, οι διάφορες μορφοτυπικές προσεγγίσεις καθώς και οι σχέσεις των κυρίαρχων σχολών με την έννοια της χωρικότητας τόσο στην εν γένει ηλεκτρονική όσο και στην ενόργανη μουσική δημιουργία. Το πέμπτο κεφάλαιο (“Η πραγματεία του Ακούσματος και η πραγματεία της Μίμησης. Από τη Φασματομορφολογία (Spectromorphology) στη Χωρομορφή (Space form)”) κινείται γύρω από τα ζητήματα της κοινής μουσικής γλώσσας για την ηλεκτροακουστική μουσική δημιουργία, τα μοντέλα ανάλυσης που αναπτύχθηκαν κυρίως στις δεκαετίες του 1960, 1980, 1990 και 2000, καθώς και τη σχέση τους με τις μορφολογίες της χωρικότητας. Στο κεφάλαιο 6, τέλος, (“Από την αισθητική του σφάλματος στην μεταψηφιακή εποχή”) γίνεται αναφορά στις κυρίαρχες αισθητικές που αναδείχθηκαν κατά την μεταψηφιακή και μεταδιαδικτυακή εποχή και τις πλέον πρόσφατες εκφάνσεις της χωρικής διάστασης σε μια σειρά από έργα συνθετών κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 21ού αιώνα. Τα γενικά συμπεράσματα και ειδικότερα το προτεινόμενο μοντέλο για μια κοινή αισθητική του Ηχητικού Χώρου συνοψίζονται στον επίλογο/ συμπεράσματα. Ιδιαίτερη τέλος αναφορά γίνεται στο συγγραφικό έργο του Denis Smalley όπου στα δύο Παραρτήματα παραθέτονται μεταφρασμένα τα δύο πλέον επιδραστικά κείμενά του τα οποία επικεντρώνονται στις έννοιες της Φασματομορφολογίας και της Χωρομορφής.[12]

12 Το “Spectromorphology: explaining sound-shapes” του 1997 και το “Space-form and the acousmatic image” του 2007.

# 1. Η έννοια του Ηχητικού Χώρου

*Παρουσιάζονται και αναλύονται τα τέσσερα μορφολογικά κριτήρια του Ηχητικού Χώρου σε σχέση με το προτεινόμενο μοντέλο ανάλυσης: το κριτήριο της ισομορφίας, το κριτήριο του ετεροπροσδιορισμού, το κριτήριο της χρονικής αδράνειας, το κριτήριο της κατανομής. Οριοθετούνται οι απαρχές και οι χρονικοί περίοδοι οι οποίες σηματοδοτούν ιστορικά το φαινόμενο.*

## 1.1. Κατασκευάζοντας ηχητικούς χώρους

Δύο πολύ σημαντικές συνθέσεις κατά την δημιουργικότερη περίοδο της ακουσματικής και εν γένει της ηλεκτροακουστικής μουσικής δημιουργίας πραγματοποιήθηκαν στα τέλη της δεκαετίας του 1960 με μέσα της δεκαετίας του 1970. Πρόκειται για τα έργα *Presque Rien No.1* (1967–70) του *Luc Ferrari* και *De Natura Sonorum* (1975) του *Bernard Parmegiani*. Τα δύο αυτά έργα ξεχωρίζουν για τη δημιουργική τους αρτιότητα, την ευρηματικότητα στη σύλληψη, τον εκφραστικό πλούτο, καθώς και για την καινοτόμο προσέγγιση στη διαχείριση του ηχητικού υλικού. Πρωτίστως όμως αποτελούν δύο έργα αναφοράς, δύο ορόσημα ως προς το γεγονός πως διατυπώνουν για πρώτη φορά με ξεκάθαρο τρόπο την έννοια της χωρικότητας στη μουσική δημιουργία.

Το *Presque Rien No.1* (*ou le lever du jour au bord de la mer*) αποτελεί μια συρραφή ηχογραφήσεων από αυτούσιες ηχητικές καταγραφές ενός τυπικού καλοκαιρινού πρωινού σε ένα παραθαλάσσιο χωριό στις δαλματικές ακτές. Ο συνθέτης κατά τη διάρκεια των καλοκαιρινών του διακοπών συνέλεξε τα ηχητικά αυτά στιγμιότυπα ηχογραφώντας το φυσικό και ανθρώπινο περιβάλλον στη διάρκεια κάποιων πρωινών και στη συνέχεια επέλεξε μέρη από αυτά συμπυκνώνοντας τη χρονική τους διάρκεια σε 20′. Η καινοτομία του συγκεκριμένου έργου αφορά στο γεγονός πως αποτελεί μια σύνθεση η οποία δεν περιέχει κανέναν "μουσικό" ήχο·[13] εκτός έτσι από τον ανεκδοτολογικό χαρακτήρα του ουσιαστικά αποτελεί και μια από τις πρώτες

13 Με εξαίρεση το τραγούδι μιας ντόπιας μελωδίας που ακούγεται από μια γυναικεία φωνή (στο 16'20" και για δύο περίπου λεπτά), ήχος ο οποίος ωστόσο είναι ενταγμένος στο ευρύτερο ηχοτοπίο.

συνθέσεις *ηχοτοπίου*[14] καθώς μεταφέρει το συγκεκριμένο ηχητικό περιβάλλον μέσα από χαρακτηριστικά ηχητικά στιγμιότυπα: ο ήρεμος παφλασμός των κυμάτων, το ογκάνισμα ενός γαϊδάρου, κάποια γαβγίσματα σκυλιών στο βάθος, βήματα στο λιθόστρωτο καλντερίμι, μια περαστική συνομιλία από δύο ντόπιους, μακρινά κακαρίσματα από τις κότες, μια μηχανότρατα σε απόσταση κ.ο.κ. Στη συγκεκριμένη περίπτωση όλοι οι ήχοι συντελούν στην αναπαράσταση ενός ηχητικού χώρου με πλήρη αφηγηματική λεπτομέρεια αλλά και μια συνεπή χρονική κλιμάκωση στο αφηγηματικό πεδίο. Αυτό συντελείται με τον ήχο των τζιτζικιών τα οποία ενώ στην αρχή κάνουν την εμφάνιση τους αραιά και αδύναμα (8'17") σταδιακά καθώς το πρωινό κορυφώνεται και η ζέστη μεγαλώνει, ο ήχος τους πυκνώνει ολοένα και περισσότερο και τελικά κυριαρχεί καλύπτοντας κάθε άλλον ήχο. Με τον τρόπο αυτό, ως δηλαδή ένα ιδιότυπο crescendo, ολοκληρώνεται και η σύνθεση την ώρα ακριβώς που σηματοδοτείται ως το τέλος του πρωινού και η απαρχή της μεσημεριανής σιέστας.

Το *De Natura Sonorum*, ένα από τα πλέον εμβληματικά και αναγνωρίσιμα έργα ακουσματικής μουσικής, αποτελεί μια εξαιρετικής ομορφιάς σπουδή πάνω στην ηχητική υφή και τις μεταλλάξεις της. Η σύνθεση αποτελείται από 12 μέρη μοιρασμένα σε δύο ίδιας περίπου διάρκειας σειρές των έξι, καθένα από τα οποία επικεντρώνεται σε μια συγκεκριμένη ομάδα ηχητικών συμπεριφορών καθώς και σε συγκεκριμένες διεργασίες μετάλλαξης τους. Η πρώτη σειρά (première série) είναι οργανωμένη κατά κύριο λόγο σε ζεύγη ηλεκτρονικών ήχων και φυσικών μουσικών οργάνων ενώ σπανιότερα χρησιμοποιούνται και συγκεκριμένες (concrète) ηχητικές πηγές.[15] Σύμφωνα με τις ίδιες τις σημειώσεις του συνθέτη από την έκδοση του δίσκου,[16] οι συζεύξεις πραγματοποιούνται από ένα πλήθος διαφορετικών διεργασιών: προβολές και μεγεθύνσεις ιδιοσυχνοτικών χαρακτηριστικών (*Incidences/ Résonances*), δυναμικές μεταβολές στην αρμονική δομή (*Accidents/ Harmoniques*), εναλλαγές των ιδιοσυστατικών ηχητικών διαστρωματώσεων (*Géologie Sonore*),

14 Αν και είχε χρησιμοποιηθεί τουλάχιστον μια δεκαετία νωρίτερα, ο όρος *ηχοτοπίο* (*soundscape*) γίνεται ευρύτερα διαδεδομένος την ίδια περίπου περίοδο με το περίφημο World Soundscape Project το οποίο υλοποίησαν μεταξύ άλλων οι συνθέτες και πρωτοπόροι του είδους *Raymond Murray Schafer*, *Barry Truax*, *Hildegard Westerkamp*, (βλ. περισσότερα στο Κεφ. 5.5 και ειδικότερα στην υποσημείωση 398).

15 Για την *Συγκεκριμένη Μουσική* (*Musique Concrète*) βλ. περισσότερα Κεφ. 4.4.1.

16 Οι σημειώσεις περιλαμβάνονται στην έκδοση του 2013, με ετικέτα έκδοσης: Recollection GRM – REGRM 009, Editions Mego – REGRM 009.

ενθέσεις μιας ηχητικής πηγής σε ιδιοσυχνοτικές περιβάλλουσες άλλων φυσικών πηγών (*Dynamique de la Résonance*), μετατροπίες απτικών μουσικών χειρονομιών σε λευκό θόρυβο (*Étude Élastique*), δημιουργία ρυθμικών μοτίβων μέσω μεταβολών στη δομή ενός αέναου τονικού συνεχούς (*Conjugaison du Timbre*). Η δεύτερη σειρά (deuxième série) αποτελείται κατά κύριο λόγο από concrète και ηλεκτρονικούς ήχους. Οι διεργασίες εδώ αφορούν κατά κύριο λόγο προβολές και μεταβάσεις ιδιοσυχνοτικών και διακροτηματικών χαρακτηριστικών (*Incidences/ Battements*), βραχείες αναπαραγωγές αποκομμένων τμημάτων από ηλεκτρονικές και φυσικές ηχητικές πηγές (*Natures Éphémères*), εναλλαγές με επαγωγικές μεταβάσεις στη μικροδομική σύσταση διαφορετικών πηγών (*Matières Induites*), εναλλαγές μεταξύ απτικών χειρονομιών εγχόρδων (pizzicato) και ηλεκτρονικών πηγών (*Ondes Croisées*), ενέργειες οι οποίες απορροφούνται μέσω της κίνησης παλλόμενων σωμάτων (*Pleins et Déliés*), ύφανση χωρικών προοπτικών μέσω συζεύξεων διαφορετικών πηγών και εξάπλωση τους μέσω της συρροής και απορρόφησης περιστασιακών επαναληπτικών δομών (*Points contre Champs*).

Πέραν της ιδιαίτερης βαρύτητας που φέρουν ως ξεχωριστές περιπτώσεις συνθετικής καινοτομίας και αρτιότητας, καθένα από τα δύο αυτά έργα χαρακτηρίζονται για τη διαφορετική τους προσέγγιση ως προς την έννοια της χωρικότητας. Το *Presque Rien* αφορά μια σπουδή στον *άμεσα προσλαμβανόμενο* ηχητικό χώρο: ακολουθώντας τη μορφοτυπική δομή σύνθεσης ηχοτοπίου ο Ferrari μεταφέρει χώρους οι οποίοι του αποκαλύπτονται ηχητικά κατά τις ακροάσεις του, αποτυπώνοντας τους στο μέσο καταγραφής. Ο ίδιος μάλιστα εναντιώνεται στην καθιερωμένη πρακτική επέμβασης στο αρχικό υλικό καθώς "*το γεγονός και μόνο της ηχογράφησης, ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο καταγράφει κανείς έναν ήχο, αποτελεί μια δημιουργική πράξη από μόνη της*".[17] Στον αντίποδα αυτής της προσέγγισης ο Parmegiani επεξεργάζεται πρωτογενείς ηχητικές πηγές (φυσικούς και ηλεκτρονικούς ήχους) με μια αυστηρή προσήλωση στους κανόνες και στα συνθετικά μορφότυπα της ακουσματικής μουσικής δημιουργίας και καταλήγει στο να *κατασκευάσει* νέους φαντασιακούς χώρους καθένας με συγκεκριμένες ιδιότητες. Κάθε ένα από τα 12 αυτά μέρη αποτελεί και μια σπουδή στη χωρική δημιουργία καθώς ο συνθέτης χρησιμοποιεί κάθε φορά και μια διαφορετική μορφοποιητική διεργασία. Κατ' αντιστοιχία με τις περιγραφές

17 Robindoré 1998, 12.

του κάθε μέρους οι χώροι που δημιουργεί προκύπτουν από ιδιοσυχνοτικές και διακροτηματικές διακυμάνσεις (*Incidences/ Résonances, Incidences/ Battements*), αρμονικές διαταράξεις (*Accidents/ Harmoniques*), εναλλαγές στις ιδιοσυστατικές διαστρωματώσεις (*Géologie Sonore*), ενθέσεις στις ιδιοσυχνοτικές περιβάλλουσες (*Dynamique de la Résonance*) κ.ο.κ.

Οι δύο πολύ σπουδαίες αυτές συνθέσεις εκτός από τον εμβληματικό τους χαρακτήρα έθεσαν με αρκετά εμφατικό τρόπο τα ζητήματα της χωρικής διάστασης και αποτέλεσαν την απαρχή μιας περισσότερο ολιστικής διατύπωσης των επιμέρους χαρακτηριστικών και των γενικότερων εννοιών του Ηχητικού Χώρου.

## 1.2. Τα τέσσερα μορφολογικά κριτήρια του Ηχητικού Χώρου

Τόσο οι φυσικοί χώροι του Ferrari όσο και οι τεχνητοί του Parmegiani αποτελούν δύο ιδανικές περιπτώσεις προκειμένου να διατυπωθούν τα βασικά μορφολογικά κριτήρια για τη δημιουργία του Ηχητικού Χώρου. Τα κριτήρια αυτά συνοψίζονται ως εξής:

- Το κριτήριο της *ισομορφίας* (*isomorphism*)
  Καθορίζει τον βαθμό με τον οποίο ένα χωρικό σύστημα παρουσιάζει ομοιογενή δομικά χαρακτηριστικά. Σε γενικές γραμμές ηχητικοί χώροι οι οποίοι εμφανίζουν μια πολυδιάστατη ηχητική συμπεριφορά, παρουσιάζουν μεγάλο βαθμός ανισομορφίας.
- Το κριτήριο του *ετεροπροσδιορισμού* (*hetero-determination*)
  Αποτελεί τον βασικό μορφοποιητικό χωρικό παράγοντα καθώς καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο οι ισομορφίες αλληλεπιδρούν μεταξύ τους προκειμένου να παράγουν χωρικότητα. Οι αλληλεπιδράσεις αυτές σε ένα πρώτο προσληπτικό επίπεδο εντοπίζονται πρωτίστως στο χρονικό και δυναμικό πεδίο του ήχου, ενώ πολύ σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν και οι ετεροπροσδιορισμοί του φασματικού πεδίου και του πεδίου υφής.
- Το χρονικό κριτήριο της *αδράνειας* (*temporal inertia*)
  Προσδιορίζει τα μορφολογικά εκείνα στοιχεία τα οποία επιφέρουν μεταβολές στα ισομορφικά χαρακτηριστικά και στις ετεροπροσδιοριστικές συσχετίσεις

τους στο χρονικό συνεχές. Χωρικά συστήματα με μεγάλο βαθμό χωρικότητας παρουσιάζουν συνήθως μεγάλο βαθμό χρονικής αδράνειας.

- Το κριτήριο της *κατανομής* (*distribution*)
  Αφορά στην οργάνωση των ισομορφικών και ετεροπροσδιοριστικών μορφολογιών ενός ηχητικού χώρου με τοπολογικά κριτήρια χωρο-μορφολογικής κατανομής, τόσο κατά τη συνθετική διαδικασία όσο και την κατά την ζωντανή εκτέλεση.

## 1.3. Το κριτήριο της ισομορφίας

Σε ένα ισομορφικό ηχητικό σύμπαν ο χώρος παραμένει άμορφος. Κάτι τέτοιο είναι πολύ δύσκολο να συναντήσει κανείς στο φυσικό περιβάλλον καθώς ένας τεράστιος πλούτος ηχητικών πηγών, κάθε μια με τις δικές της ανισομορφίες, επεμβαίνει διαρκώς στον ηχητικό καμβά διαγκωνίζοντας η μία την άλλη, διαρρηγνύοντας έτσι κάθε ηχητική "κανονικότητα". Η συνθήκη αυτή προσφέρεται απλόχερα σε έργα παρόμοιας συνθετικής διαδικασίας με αυτό του Ferrari: αρκεί ο συνθέτης να ακροαστεί το περιβάλλον και στρέφοντας το μικρόφωνο να αποφασίσει κάθε φορά που θα εστιάσει. Στην περίπτωση αυτή η συνθετική μέθοδος είναι αυτή της *αφαίρεσης*. Ο συνθέτης μέσω του μικροφώνου του *αποσπά* από το φυσικό περιβάλλον τις ηχητικές ανισομορφίες που κάθε φορά αυτός επιλέγει. Κάτι αντίστοιχο, με μια όμως αντίστροφη λογική αυτή τη φορά *σύνθεσης* συμβαίνει με έργα αντίστοιχης οργάνωσης με αυτό του Parmegiani: εδώ ο συνθέτης *κατασκευάζει* τον ηχητικό χώρο επιλέγοντας κάθε φορά να προτάξει συγκεκριμένες πτυχές ηχητικών ανισομορφιών μέσω αντίστοιχων συνθετικών τεχνικών.

Οι ισομορφίες εφαρμόζονται σε ένα πλήθος επιμέρους χαρακτηριστικών τα οποία προσδιορίζουν την ηχητική συμπεριφορά του συστήματος με κυρίαρχες αντιληπτικές προσλαμβάνουσες οι οποίες εδράζονται στην αίσθηση της *επαναληπτικότητας*, των *φασματικών διαφοροποιήσεων*, της *ποικιλομορφίας των ηχητικών υφών* και των *δυναμικών διακυμάνσεων*.

### 1.3.1. Ισομορφίες επαναληπτικότητας/ ρυθμού

Από τις πλέον ίσως άμεσες ηχητικές προσλαμβάνουσες στην ανθρώπινη πρόσληψη αποτελεί η έννοια της επαναληπτικότητας και του ρυθμού καθώς η φύση που μας περιβάλλει αλλά και το ίδιο μας το σώμα, ακόμη και πριν να γεννηθούμε, πάλλονται διαρκώς. Το ανθρώπινο αυτί κατά την μουσική ακρόαση προσπαθεί να εξάγει μοτίβα ρυθμικής επαναληπτικότητας, καθώς η ανθρώπινη ακουστική αντίληψη έχει εξασκηθεί στην αποτύπωση τους ως στοιχείο αναγνώρισης της ηχητικής ταυτότητας σε ένα χωρικό συνεχές.

Γεγονός είναι πως φυσικά εν γένει φαινόμενα μπορεί σε αρκετές περιπτώσεις να παρουσιάζουν μεγάλο βαθμό επαναληπτικής ομοιογένειας. Παραδείγματα τέτοιου τύπου αποτελούν ηχοτοπία πλούσια σε πανίδα (π.χ. τα πολυάριθμα καλέσματα σε ένα πολύ πυκνό ζωικό βασίλειο στα τροπικά κλίματα) ή ακόμα και οικοσυστήματα ηπιότερης πληθυσμιακής σύνθεσης ειδικά όταν πρόκειται για συγκεκριμένες ώρες της ημέρας και εποχές του χρόνου (π.χ. οι βραδινοί ήχοι σε μια καλοκαιρινή εξοχή της Μεσογείου). Στην ίδια κατηγορία ανήκουν και καθαρά φυσικά φαινόμενα, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με τη σταθερή ρυθμικότητα των κυμάτων. Ηχητικά φαινόμενα απόλυτης ρυθμικής ακρίβειας και επαναληπτικότητας αποτελούν πηγές οι οποίες προέρχονται από το τεχνολογικό και μηχανολογικό ανθρώπινο περιβάλλον (μηχανές).

Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις η αίσθηση της χωρικότητας προσδιορίζεται από δύο επιπλέον χαρακτηριστικά: από αντιστικτικές ενθέσεις ρυθμικών μοτίβων διαφορετικής αγωγής ή ακόμη και περιοδικότητας, καθώς και από πρόσθετους ηχοποιητικούς παράγοντες φασματικής και δυναμικής μορφής. Η πρώτη περίπτωση αφορά σε συνθέσεις πολυρυθμικών μοτίβων μέσω διαρκώς μεταβαλλόμενων ρυθμικών ενθέσεων. Στην μουσική δημιουργία παραδείγματα αυτής της μορφής αφορούν σε ρυθμικές αγωγές και ρυθμικά σχήματα τα οποία απαντώνται σε συγκεκριμένα μουσικά είδη (jazz, αφρικανική παραδοσιακή μουσική) ενώ αποτελεί κυρίαρχο μορφολογικό στοιχείο στα έργα των συνθετών του μινιμαλισμού. Στις περισσότερες περιπτώσεις τα μοτίβα αυτά επαναλαμβάνονται με μια περιοδικότητα, ενώ σε άλλες σπάνια επανέρχονται σε μια ίδια προγενέστερη κατάσταση

παρουσιάζοντας έτσι μια διαρκή μετακύλιση φάσης.[18] Το δεύτερο χαρακτηριστικό διαμόρφωσης χωρικότητας αφορά σε διαφοροποιήσεις στο δυναμικό και φασματικό πεδίο και απαντάται κυρίως σε περιπτώσεις μιας απόλυτης επαναληπτικής ροής όπως των μηχανών: εδώ η πρόσληψη του χωρικού στοιχείου προέρχεται από τον συνδυασμό πρόσθετων προσληπτικών χαρακτηριστικών τα οποία δημιουργούν μια αίσθηση πολλαπλά κατανεμημένων ποιοτικών διαφοροποιήσεων (δυναμικές διακυμάνσεις, ηχοχρωματικές διαφοροποιήσεις) συμβάλλοντας κατ' αυτόν τον τρόπο σε μια πολυμορφική ετεροαναφορικότητα. Στον αντίποδα, ρυθμικά μοτίβα με μεγάλο βαθμό ρυθμικής ανισομορφίας αποτελούν στην πλειονότητα τους ηχοτοπία από το ανθρώπινο περιβάλλον (οι ήχοι μιας μεγαλούπολης), διαμορφώνοντας ισχυρά πρότυπα ηχητικής χωρικότητας λόγω άλλων ισομορφικών χαρακτηριστικών.

Σε κάθε περίπτωση πάντως, όσο ρυθμικά κανονικοποιημένη ή απροσδιόριστη και εάν παρουσιάζεται μια επαναληπτική δομή, ο βαθμός χωρικής διαμόρφωσης καθορίζεται συμπληρωματικά και από το κριτήριο της *ετεροαναφορικότητας*. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο του György Ligeti *Poème Symphonique* (1962) σύνθεση στην οποία χρησιμοποιούνται εκατό μετρονόμοι ρυθμισμένοι να πάλλονται ταυτόχρονα σε διαφορετικές ρυθμικές αγωγές και διάρκειες. Στην περίπτωση αυτή, παρόλο που η πρωτογενής ηχητική πηγή είναι πανομοιότυπη, παρουσιάζει δηλαδή μεγάλο βαθμό ηχητικής ισομορφίας, οι διαφοροποιήσεις στη ρυθμική αγωγή και στη διάρκεια αναπαραγωγής καθενός από τους εκατό μετρονόμους συμβάλουν τελικά στην διαμόρφωση ενός μεγάλο βαθμού ανισομορφίας. Στην χωρική αυτή επικράτεια συμβάλλει επίσης και το κριτήριο της *κατανομής* των μετρονόμων στον φυσικό χώρο γεγονός το οποίο αντιληπτικά προσλαμβάνεται ως διαφοροποιήσεις στις δυναμικές αλλά και στη διαφορά φάσης λόγω των μεταξύ τους αποστάσεων.

Στη ενόργανη δυτική μουσική δημιουργία ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι περιπτώσεις χρήσης πολύπλοκων και ασύμφωνων ως προς το κυρίαρχο ρυθμικό μέτρο ρυθμικών αγωγών καθώς και η αποδυνάμωση του ρυθμικού μετρήματος (beat) μέσω συγκοπών (syncopation) και συζευγμένων φθόγγων (tied notes) ανάμεσα στα μέτρα. Οι

18 Χαρακτηριστικό παράδειγμα της πρώτης περίπτωσης η σύνθεση *Clapping Music* (1972) του *Steve Reich*, ενώ ο ίδιος συνθέτης πειραματίστηκε και με τις ασύγχρονες περιοδικότητες σε έργα του όπως το *Violin Phase* (1967). Στην ίδια κατηγορία ανήκει επίσης και το ατέρμονα μη επαναληπτικό *Thursday Afternoon* (1985) του *Brian Eno*.

συγκεκριμένες τεχνικές οι οποίες απαντώνται κυρίως στις αρχές του 20ού αιώνα (Debussy) δημιουργούν μια αίσθηση μετρικής διάχυσης, η οποία σε συνδυασμό με άλλα μορφολογικά συμφραζόμενα δημιουργούν ένα ιδιαίτερο χωρικό στοιχείο.[19] Παλαιότερες τεχνικές ρυθμικής ανισομορφίας αποτελούν οι εκτελεστικές πρακτικές του legato καθώς και οι μικρές αυξομειώσεις στην τυποποιημένη χρονική διάρκεια των φθόγγων (rubato), επιτρέποντας έτσι μικρές διαφοροποιήσεις στην εκτελεστική ταχύτητα – άλλοτε δηλαδή επιταχύνοντας και άλλοτε επιβραδύνοντας. Οι εκτελεστικές αυτές διακυμάνσεις στη ρυθμική αγωγή, οι οποίες κυρίως αφορούν στο κριτήριο της *χρονικής αδράνειας*, προσδίδουν στην ηχητική εκφορά μια μεγαλύτερη φυσικότητα ως προς την αίσθηση της χωρικότητας.

### 1.3.2. Φασματικές ισομορφίες

Ένας χώρος με μεγάλο βαθμό φασματικής ισομορφίας αφορά σε ένα σύστημα διακριτών διαβαθμίσεων ως προς το συχνοτικό και διαστηματικό του περιεχόμενο. Τόσο στην ηλεκτρονική όσο και στην ακουσματική μουσική ο περιορισμός αυτός αίρεται καθώς δυνητικά οι συνθέτες έχουν στη διάθεση τους όλο το εύρος του συχνοτικού φάσματος. Εδώ ωστόσο το κριτήριο αυτό αφορά κυρίως στην ιδιοσυχνοτική (resonance) συμπεριφορά των παλλόμενων φυσικών σωμάτων και κατ' επέκταση του *χωρικού αποτυπώματος* που αυτά δημιουργούν.

Γεγονός είναι πως στο ευρύτερο ηχητικό περιβάλλον τα ελεύθερα παλλόμενα σώματα σχεδόν ποτέ δεν παρουσιάζουν ισομορφικές συμπεριφορές ως προς το φασματικό τους περιεχόμενο: οι φασματικές αναλύσεις δείχνουν πως οι συχνοτικές συνιστώσες μεταβάλλονται στη χρονική διάσταση *δυναμικά*, έστω και με μικρές διακυμάνσεις. Ταυτόχρονα αυτό αποτελεί και το κρίσιμο στοιχείο το οποίο ξεχωρίζει έναν φυσικό από έναν τεχνητό ηλεκτρονικό ήχο: ο φυσικός ήχος παράγεται από ένα φυσικό σώμα καθώς αυτό πάλλεται με κριτήρια υλικότητας, μάζας, φυσικής αδράνειας, τριβής, ενεργειακών απωλειών κ.λπ. και άρα ιδιοσυχνοτικής συμπεριφοράς. Το πρόβλημα του συχνοτικού ισομορφισμού στην ηλεκτρονική μουσική έγκειται στο άκαμπτο συχνοτικό περιεχόμενο των ηλεκτρονικών διατάξεων (όπως για παράδειγμα οι

19 Βλ. σχετικά Κεφ. 3.4.

ταλαντωτές μεταβλητής τάσης/ VCO – Voltage-Controlled Oscillator) οι οποίες προσδίδουν μια αφύσικη μη-χωρικότητα. Το στοιχείο αυτό οι συνθέτες της ηλεκτρονικής μουσικής προσπάθησαν να το υπερκεράσουν με διάφορες επεμβατικές τεχνικές τόσο στη χρονική/ δυναμική όσο και στη φασματική διάσταση: στην πρώτη περίπτωση με τη χρήση των περιβαλλουσών πλάτους (amplitude envelopes) και στη δεύτερη με τεχνικές δημιουργίας μη αρμονικού φασματικού περιεχομένου, κυρίως μέσω της διαμόρφωσης πλάτους και συχνότητας (amplitude modulation/ frequency modulation).

Στην ενόργανη μουσική της λόγιας δυτικής παράδοσης ισομορφικοί περιορισμοί κυριαρχούν στο μεγαλύτερο μέρος της ιστορικής της πορείας και αφορούν στη χρήση συγκεκριμένων καθαρών διαστηματικών σχέσεων με τον ταυτόχρονο αυστηρό αποκλεισμό άλλων. Μέχρι και την κλασική περίοδο η διακριτότητα στην φθογγική εκφορά αποτελούσε κυρίαρχο αισθητικό ζητούμενο. Χρειάστηκε η έλευση ενός νέου οργάνου με πλούσιο συνηχητικό και φασματικό περιεχόμενο, του πιάνου, σε συνδυασμό με την κατάλληλη ιστορική συγκυρία ώστε οι συνθέτες να αρχίσουν να χρησιμοποιούν τονικά μη αποδεκτό περιεχόμενο: ασύμφωνα διαστήματα, "ανορθόδοξες" κλίμακες και συνηχητικές δομές. Κατά την περίοδο του ύστερου Ρομαντισμού η τάση αυτή ενισχύεται σημαντικά και αρκετοί συνθέτες απομακρύνονται οριστικά από την καθαρότητα στην απόδοση της φθογγικής κίνησης και στρέφονται σε ένα περισσότερο εξαπλωμένο, ασαφές και τονικά ανισομορφικό περιεχόμενο το οποίο δημιουργεί μια ενδιαφέρουσα ηχοχρωματική θαμπάδα με έντονο χωρικό περιεχόμενο. Πρωταγωνιστές εδώ είναι οι Γάλλοι Ηχοχρωματιστές στα τέλη του 19ου με αρχές του 20ού αιώνα.

Στην ενόργανη Νέα Μουσική του δευτέρου μισού του 20ού αιώνα ξεχωρίζουν δύο συνθέτες για τη ριζοσπαστική συνθετική τους προσέγγιση απέναντι στον φασματικό ισομορφισμό. Ο *György Ligeti* με χαρακτηριστικότερο έργο του το *Atmosphères* (1961) πειραματίζεται με τα *ηχητικά νέφη* (*sound clouds*) και την *ηχητική μάζα* (*sound mass*) καθώς η φασματική κίνηση στα όργανα της ορχήστρας αφορά πυκνές μικροτονικές συναθροίσεις (clusters). Απουσιάζει έτσι κάθε μελωδική, αρμονική και ρυθμική δομή, και κυριαρχεί η ηχοχρωματική υφή. Πυκνά ηχητικά μορφώματα

πάλλονται σε περιοδικούς παλμούς μέσα από τα οποία αναδύεται ένας πυκνός ηχητικός χώρος. Την ίδια περίοδο ο *Giacinto Scelsi* αναπτύσσει μια ιδιαίτερη μουσική γλώσσα καθώς χρησιμοποιεί μικροτονικές αποκλίσεις γύρω από ένα σταθερό τονικό επίκεντρο οι οποίες αρθρώνονται με μεγάλα και αργά glissandi γύρω από έναν ελαφρώς μεταβαλλόμενο μακρόσυρτο τόνο. Μέσω αυτών των ανισομορφικών τονικών συσχετίσεων δημιουργείται ένας εξαπλωμένος φασματικός χώρος. Χαρακτηριστικό έργο της περιόδου αυτής αποτελεί το *Aion* (1961).

### 1.3.3. Ισομορφίες υφής

Η ηχητική υφή αποτελεί μια πολύ σημαντική μορφοποιητική παράμετρο στα έργα της ακουσματικής μουσικής. Με τον όρο υφή εννοούνται τα χαρακτηριστικά εκείνα τα οποία προσδίδουν μια ιδιαίτερη *υλικότητα* στον προσλαμβανόμενο ήχο, η οποία προκύπτει από έναν συνδυασμό φασματικών, δυναμικών και ηχοχρωματικών ποιοτικών διαβαθμίσεων. Κατά την ακουσματική συνθετική διεργασία η υφή σε μεγάλο βαθμό καθορίζεται από τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της πρωτογενούς ηχητικής πηγής, κυρίως δε από τις τεχνικές επεξεργασίας στις οποίες υπόκειται το ηχητικό αντικείμενο. Οι υφές εδώ παρουσιάζονται ως αντιθετικά ζεύγη καθένα από τα οποία μπορεί να αναφέρεται σε χαρακτηριστικά *μάζας*, *ιδιοσύστασης*, *πυκνότητας*, *μεταβλητότητας*, *φάσματος* και *δυναμικών*. Μια ομάδα ήχων ή ένας ήχος μπορεί κατ' αυτόν τον τρόπο να περιγραφεί σε σχέση με την υφή του ως:

- στιλπνός – τραχύς (ιδιοσύσταση)
- φωτεινός – θαμπός (ιδιοσύσταση)
- αραιός – συμπαγής (πυκνότητα, μάζα, ιδιοσύσταση)
- οξύς – ήπιος (φάσμα, δυναμικές)
- διάστικτος – συνεχόμενος (πυκνότητα, ιδιοσύσταση)
- κορεσμένος – ελλειπτικός (μάζα, μεταβλητότητα, φάσμα, δυναμικές)
- συνεχής – κατατετμημένος (ιδιοσύσταση)
- ισχνός – έντονος (φάσμα, δυναμικές)
- εδραιωμένος – αιωρούμενος (ιδιοσύσταση, μάζα, μεταβλητότητα, φάσμα)
- στατικός – μεταβλητός (φάσμα, δυναμικές)

- εστιασμένος – εξαπλωμένος (μάζα, ιδιοσύσταση, φάσμα)
- παρελκόμενος – ρέων (μάζα, ιδιοσύσταση)
- αδρανής – δυναμικός (μάζα, ιδιοσύσταση, φάσμα, δυναμικές)

Οι υφές μπορεί να λειτουργούν συνδυαστικά. Κατ' αυτόν τον τρόπο μια ηχητική υφή μπορεί να χαρακτηρίζεται ταυτόχρονα ως ισχνή, διάστικτη και κατατετμημένη ή ρέουσα, τραχεία, κορεσμένη και ήπια κ.ο.κ.

Ως προς τα γενικότερα χαρακτηριστικά η *μάζα* προϋποθέτει έναν βαθμό ηχητικής αδράνειας, η *ιδιοσύσταση* τα μοναδικά ενδογενή συστατικά χαρακτηριστικά του ήχου, η *πυκνότητα* τον βαθμό κατανομής των ιδιοσυστατικών του χαρακτηριστικών, η *μεταβλητότητα* τον βαθμό ηχητικής εντροπίας, το *φάσμα* και η *δυναμική* τα φασματικά και δυναμικά χαρακτηριστικά του ήχου αντίστοιχα. Στις περισσότερες περιπτώσεις μια υφή αναφέρεται σε περισσότερα του ενός από τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Κατ' αυτόν τον τρόπο η υφή του κορεσμού για παράδειγμα μπορεί να αφορά τόσο στην ηχητική μάζα όσο και στην ηχητική εντροπία (μεταβλητότητα) καθώς και στο φασματικό ή δυναμικό περιεχόμενο.

Χώροι με μεγάλο βαθμό ισομορφίας υφής αφορούν συνεκτικούς συμπεριφορικά χώρους και αποτελούν εν γένει κλειστά και σαφώς οριοθετημένα συστήματα. Σε ένα ηχοτοπίο ένας τέτοιος ισομορφικός ηχητικός χώρος μπορεί για παράδειγμα να αποτελεί ο χώρος των τζιτζικιών. Οι υφές αυτές μπορούν να χαρακτηριστούν: ι) ιδιοσυστατικά ως κορεσμένες, συμπαγείς και αδρανείς, ιι) φασματικά ως οξείς και στατικές, και ιιι) δυναμικά ως έντονες, κορεσμένες, στατικές και εστιασμένες. Ακριβώς με τον ίδιο τρόπο ένας αντίστοιχος μεγάλου βαθμού ισομορφίας κλειστός και οριοθετημένος χώρος, με διαφορετικά όμως επιμέρους χαρακτηριστικά υφής, μπορεί να αφορά μια άλλη ηχητική επικράτεια όπως για παράδειγμα ο κυματισμός της θάλασσας. Οι δύο αυτοί χώροι μπορεί να συνυπάρχουν ως *υπο-χώροι* εντός ενός κοινού ενιαίου ηχητικού χώρου. Κατ' αυτόν τον τρόπο μεγάλου βαθμού ισομορφίες υφής αφορούν συνήθως διακριτούς υπο-χώρους ενός ευρύτερου ηχητικού χώρου. Στις περιπτώσεις που ο ηχητικός καμβάς του ευρύτερου συνόλου αποτελείται από ομαδοποιημένα σύνολα διαφορετικών και σαφώς οριοθετημένων υπο-χώρων, ο

ευρύτερος ηχητικός χώρος μπορεί στο σύνολο του να παρουσιάζει μεγάλο βαθμό ανισμορφίας.

Γενικά οι ισομορφίες υφής αποτελούν ένα γενικότερο κριτήριο *χωρικής ομοιομορφίας*. Στο *De Natura Sonorum* καθένα από τα 12 μέρη παρουσιάζει έναν μεγάλο βαθμό ισομορφίας υφής. Η σύνθεση ηχοτοπίου του Ferrari αποτελεί ένα παράδειγμα ενθέσεων πολλαπλών υπο-χώρων με σαφώς οριοθετημένα μεταξύ τους χαρακτηριστικά υφής.

### 1.3.4. Ισομορφίες δυναμικής

Ο βαθμός ισομορφίας δυναμικής σε ένα ηχητικό χωρικό σύστημα διαμορφώνει το δυναμικό εύρος του συστήματος. Γενικά ηχητικοί χώροι με μεγάλο βαθμό ισομορφίας δυναμικής δημιουργούν την αίσθηση μιας χωρικής ακινησίας, χώρους χωρίς ανάγλυφο. Στο φυσικό και ανθρώπινο περιβάλλον αφορούν συνήθως χώρους πυκνής ηχητικής δράσης όπου οι δυναμικές διαβαθμίσεις ελαχιστοποιούνται καθώς κυριαρχεί μια ηχητική διαστρωμάτωση η οποία εμποδίζει τις υπόλοιπες να αναδειχθούν, όπως για παράδειγμα το ηχητικό υπόστρωμα (ambient background) μιας πόλης όπως ακούγεται από μια μακρινή απόσταση (π.χ. ένα περιαστικό ύψωμα). Στην περίπτωση αυτή κυριαρχεί ένας ισομορφικός κορεσμός[20] δυναμικών, μια συνεχής βοή με ελάχιστο ηχητικό ανάγλυφο.

Η αίσθηση του ηχητικού χώρου είναι άμεσα συνυφασμένη με βαθμούς ανισομορφίας στο δυναμικό επίπεδο: οι περισσότεροι φυσικοί ήχοι πάλλονται γύρω μας σε ένα πλήθος δυναμικών διακυμάνσεων οι οποίες δημιουργούν την αίσθηση πολλαπλών επιπέδων ηχητικής δράσης. Με έναν αντίστοιχο τρόπο ο βαθμός ισομορφίας της δυναμικής εκφοράς κατά την μουσική πρακτική διαμορφώνει χωρικότητα και στην μουσική δημιουργία. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εξέλιξη στην οργανοποιία των πληκτροφόρων χορδόφωνων οργάνων της δυτικής μουσικής παράδοσης η οποία συνδυάζει τα δύο αυτά στοιχεία, το *δυναμικό* με το *χωροποιητικό*. Εκκινώντας έτσι από τα πρώιμα και ουσιαστικά δυναμικά ισόμορφα όργανα όπως το

20 "Saturation" κατά Smalley. Βλ. και Παράρτημα Α ("Από τον φθόγγο στον θόρυβο") όπου στην περίπτωση αυτή χρησιμοποιείται για το φασματικό περιεχόμενο.

*κλαβίχορδο* και το *τσέμπαλο*, η μετάβαση αρχικά στο *fortepiano* (αρχές 18ου αιώνα), έπειτα στις διάφορες παραλλαγές του (αρχές 19ου αιώνα) και τελικά στο *σύγχρονο πιάνο* (μέσα με τέλη του 19ου αιώνα), αποτελεί μια μεταβολή η οποία επαυξάνει το εκφραστικό εύρος της δυναμικής εκφοράς και εκφέρει σταδιακά έντονα χωρικά χαρακτηριστικά. Η κατασκευαστική αυτή εξέλιξη[21] – η οποία κατά ένα μεγάλο μέρος υπαγορεύεται και από ένα πλήθος συνθετών προκειμένου να αποδώσουν στα έργα τους ένα μεγαλύτερο εκφραστικό εύρος – συνδέεται και με ένα γενικότερο αισθητικό ζητούμενο η απαρχή του οποίου προτάσσεται ήδη από τις αρχές του 19ου αιώνα σε έργα μεγάλης κλίμακας (Beethoven) και σταδιακά διαμορφώνει μια ευρύτερη αντίληψη η οποία προκρίνει την εκφορά πολλαπλών δυναμικών διαβαθμίσεων σε ένα γενικότερο ενορχηστρωτικό πλαίσιο (Wagner). Η τάση αυτή ενδυναμώνεται ακόμη περισσότερο στο τέλος του 19ου αιώνα καθώς συνδέεται με την εκφραστική δυναμική που απαντάται κατά την περίοδο του ύστερου Ρομαντισμού κυρίως δε στα νέα ρεύματα του Εξπρεσιονισμού και του Γαλλικού Ηχοχρωματισμού.

Κατά την χρήση ενός υπερβολικού βαθμού δυναμικής ανισομορφίας ο ηχητικός χώρος μοιάζει να διαρρηγνύεται. Η περίπτωση αυτή αφορά στο σώμα έργων τα οποία συνέθεσε ο *Messiaen* στα πλαίσια της *Σημειακής Οργάνωσης* (*Punctualism/ Point Music*),[22] μιας άλλης ουσιαστικά διατύπωσης του *Καθολικού Σειραϊσμού* (*Integral/ Total Serialism*) στα τέλη του 1940 με αρχές του 1950. Στο πλαίσιο αυτής της συνθετικής προσέγγισης καθώς η δυναμική εκφορά μεταβάλλεται ασυνεχώς από φθόγγο σε φθόγγο, κυριαρχεί μια αίσθηση δυναμικού κατακερματισμού η οποία ταυτόχρονα αποκλείει κάθε χωρική συνέχεια.

Έργα με πολύ πυκνή δυναμικά ισόμορφη δράση δημιουργούν επίσης μια έλλειψη χωρικού βάθους, όπως για παράδειγμα οι *Σπουδές για Μηχανικό Πιάνο* (*Studies for Player Piano*) του *Conlon Nancarrow* τις οποίες συνέθεσε σε ένα μεγάλο χρονικό διάστημα από τα τέλη της δεκαετίας του 1940 έως τις αρχές του 1990. Εδώ καθώς το

21 Βλ. περισσότερα και στο Κεφ. 2.1.

22 Σύμφωνα με τη συνθετική αυτή προσέγγιση ο Messiaen οργανώνει το υλικό του σημείο προς σημείο επιλέγοντας μια διαφορετική τιμή για κάθε επόμενο φθόγγο από αριθμητικά σύνολα τιμών για ένα πλήθος χαρακτηριστικών του (τονικό ύψος, χρονική αξία, άρθρωση) ανάμεσα στα οποία και η δυναμική του εκφορά. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί το έργο του *Τέσσερις Ρυθμικές Σπουδές* (*Quatre Études de Rythme*) του 1949-50, ιδιαίτερα δε το δεύτερο μέρος του (*Mode de Valeurs et d'Intensités*).

μηχανικό πιάνο διαφοροποιείται ελάχιστα ως προς τις δυναμικές του διακυμάνσεις κυριαρχεί μια έντονη ομοιογενής ηχητική διαστρωμάτωση η οποία παρεμποδίζει κάθε μορφή χωρικής εκφοράς.

Ωστόσο τόσο οι δυναμικές ισομορφίες όσο και οι ισομορφίες επαναληπτικότητας, φάσματος και υφής δεν επαρκούν από μόνες τους για να διαμορφώσουν χωρικό στοιχείο. Ο καθολικός σειραϊσμός, για παράδειγμα, παρόλο που επίσης παρουσιάζει μεγάλο βαθμό ανισομορφίας σε αρκετά από τα παραπάνω κριτήρια, δεν διαμορφώνει εντούτοις ηχητικό χώρο. Αυτό συμβαίνει επειδή απουσιάζει ένα δεύτερο σημαντικό κριτήριο το οποίο λειτουργεί αλληλεπιδραστικά με συγκεκριμένους τρόπους επί των ισομορφιών. Το κριτήριο αυτό αφορά στο κριτήριο του ετεροπροσδιορισμού.

## 1.4. Το κριτήριο του ετεροπροσδιορισμού

Το κριτήριο του ετεροπροσδιορισμού αποτελεί ένα ιδιοσυστατικό χαρακτηριστικό για την ύπαρξη του ηχητικού χώρου καθώς η ίδια η αίσθηση της χωρικότητητας στο αισθητηριακό σύστημα της ακοής αποτελεί κυρίαρχα μια λειτουργία *αλληλεπιδραστικών συσχετίσεων*: αντιλαμβανόμαστε πάντοτε χωρικά φαινόμενα μέσω σχεσιακών προσδιορισμών. Στο αντίθετο άκρο μπορούμε να φανταστούμε ένα μοναδιαίο ηχητικό φαινόμενο όπως για παράδειγμα την ακρόαση μέσω ακουστικών (χωρίς δηλαδή κάποια ενδιάμεση χωρική διαμεσολάβηση) της ταλάντωσης μιας βασικής ημιτονοειδούς από μια γεννήτρια ήχου. Στην περίπτωση αυτή έχουμε πλήρη απουσία χώρου. Το φαινόμενο επαναλαμβάνεται και για άλλες ηχητικές πηγές με μικρότερο βαθμό φασματικής ισομορφίας όπως σύνθετες κυματομορφές με πλούσιο αρμονικό περιεχόμενο (τριγωνική, πριονωτή, τετραγωνική), ακόμα δε και στην περίπτωση του φασματικού θορύβου. Εδώ λοιπόν παρατηρούμε πως ο βαθμός ανομοιογένειας μιας φασματικής ισομορφίας δεν αποτελεί ικανό κριτήριο από μόνο του για να προσδώσει χωρικότητα, ενώ αντίστοιχες διαπιστώσεις μπορούν να πραγματοποιηθούν και για τις υπόλοιπες ισομορφίες. Το κριτήριο λοιπόν του ετεροπροσδιορισμού αφορά σε *συσχετίσεις ισομορφιών* που παρουσιάζονται σε ένα σύστημα ηχητικού χώρου. Ιδωμένο από μιαν άλλη οπτική, ενώ οι ισομορφίες αναφέρονται στα επιμέρους ποιοτικά χαρακτηριστικά των πηγών, χρειάζεται μια

άλλου τύπου αλληλεπιδραστική συσχέτιση η οποία να τις καθιστά χωρικά ενεργές. Η συσχέτιση αυτή είναι εξ ορισμού ετεροπροσδιοριστική.

Ετεροπροσδιοριστικές συσχετίσεις οι οποίες διαμορφώνουν χωρικότητα στο άμεσο επίπεδο της ανθρώπινης πρόσληψης αφορούν κυρίως στο χρονικό και δυναμικό πεδίο, ενώ σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση ποιοτικών κυρίως χαρακτηριστικών του ηχητικού χώρου αφορούν σε ετεροπροσδιορισμούς στο φασματικό πεδίο και στις υφές.

### 1.4.1. Ετεροπροσδιορισμοί χρονικού πεδίου

Η λειτουργία του χρόνου ως στοιχείο ετεροπροσδιορισμού αποτελεί έναν πολύ σημαντικό παράγοντα στην αισθητηριακή αντίληψη του χώρου καθώς, σε συνδυασμό με το δυναμικό πεδίο, σχετίζεται άμεσα με την ίδια την πρόσληψη της *απόστασης*. Στην ηλεκτροακουστική μουσική σύνθεση εξάλλου μια σειρά από φαινόμενα αντηχητικής και συνηχητικής φύσης χωρικού βάθους παράγονται μέσα από ένα πλήθος τεχνικών χρονικής καθυστέρησης (delay lines) των ηχητικών σημάτων.

Στην ενόργανη δυτική μουσική δημιουργία ο χρονικός ετεροπροσδιορισμός ως μορφοποιητικό χωρικό στοιχείο εισάγεται με την χρήση του σύγχρονου πιάνου. Το πιάνο χρησιμοποιεί διπλές και τριπλές χορδές για την αναπαραγωγή του ίδιου φθόγγου, οι ταλαντώσεις των οποίων αναπόφευκτα διαφοροποιούνται έστω και ελάχιστα λόγω μικρών κατασκευαστικών ανομοιομορφιών ως προς τα γεωμετρικά τους χαρακτηριστικά. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα μικρές χρονικές διαφοροποιήσεις στη χρονική φάση ταλάντωσης των χορδών οι οποίες όμως στο ηχητικό πεδίο μεγεθύνονται σημαντικά παράγοντας έτσι ένα πλούσιο συνηχητικά χωρικό φάσμα. Στο γεγονός αυτό συμβάλλει σε μεγάλο βαθμό και η χρήση των pedal η οποία μεγιστοποιεί την ελεύθερη ταλάντωση τους καθώς και το ξύλινο πλαίσιο με την μεταλλική βάση το οποίο λειτουργεί ενισχυτικά ως προς το ιδιοσυχνοτικό χωρικό φαινόμενο. Είναι δύσκολο να αποφανθεί κανείς για το κατά πόσο αυτή η κατασκευαστική "ατέλεια" αρχίζει να αποτελεί αισθητικό ζητούμενο. Φαίνεται ωστόσο πως κατά την πρώτη περίοδο του Ρομαντισμού μπορεί κανείς να εξάγει

κάποια συμπεράσματα με βάση τα υπόλοιπα μουσικά συμφραζόμενα.[23] Περισσότερο συνειδητά πάντως η εμφάνιση αυτής της λειτουργίας αποτελεί κεντρικό προσδιοριστικό στοιχείο στη μουσική των Γάλλων Ηχοχρωματιστών στις αρχές του 20ού αιώνα.

Τη διαφορά φάσης στο χρονικό πεδίο ως παράγοντα χωρικής διαμόρφωσης χρησιμοποιούν εντέχνως αρκετοί συνθέτες της Νέας Μουσικής του δευτέρου μισού του 20ού αιώνα. Την τεχνική αυτή χρησιμοποίησε εκτεταμένα ο *Steve Reich* σε ένα πλήθος έργων του με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη σύνθεση *It's Gonna Rain* (1965), κατά την οποία δύο διαφορετικά μαγνητόφωνα με ελαφρώς διαφοροποιημένη ταχύτητα αναπαραγωγής αναπαράγουν το ίδιο ηχητικό περιεχόμενο.[24] Στην περίπτωση αυτή ο συνθέτης ετεροπροσδιορίζει χρονικά την ίδια πηγή ως προς τον εαυτό της, αναπαράγοντας ένα δεύτερο της είδωλο. Ο χρονικός αποσυντονισμός των δύο αναπαραγωγών δημιουργεί έναν νέο ηχητικό χώρο ο οποίος ωστόσο μεταβάλλεται διαρκώς καθώς οι δύο αναπαραγωγές αποσυντονίζονται χρονικά ολοένα και περισσότερο μεταξύ τους.

Μια ιδιαίτερη επίσης σύνθεση η οποία χρησιμοποιεί το στοιχείο του χρονικού ετεροπροσδιορισμού για τη δημιουργία χωρικότητας αφορά στο *I Am Sitting in a Room* (1969) του *Alvin Lucier*. Ο Lucier ηχογραφεί τη φωνή του διαβάζοντας ένα κείμενο σε έναν κλειστό χώρο και στη συνέχεια επανηχογραφεί κάθε φορά την αναπαραγωγή της προηγούμενης ηχογράφησης. Κατ' αυτόν τον τρόπο σε κάθε νέα επανηχογράφηση τα χαρακτηριστικά της ομιλίας αρχίζουν να φθίνουν και στη θέση τους κυριαρχούν οι ιδιοσυχνότητες του χώρου στον οποίο γίνονται οι ηχογραφήσεις – οι χαρακτηριστικές δηλαδή συχνότητες στις οποίες συντονίζεται το δωμάτιο ηχογράφησης. Ο χρονικός ετεροπροσδιορισμός εδώ ως παράγοντας χωρικής διαμόρφωσης αποτυπώνεται αφενός σε κάθε μοναδική ηχογράφηση η οποία φέρει το στοιχείο των πολλαπλών χρονικών καθυστερήσεων της αναπαραγόμενης πηγής λόγω αντήχησης του χώρου. Ταυτόχρονα η ίδια η επαναληπτική διαδικασία των διαδοχικών ηχογραφήσεων λειτουργεί ενισχυτικά αθροίζοντας κάθε φορά τους προηγούμενους

23 Βλ. περισσότερα στο Κεφ. 2.1.3.

24 Πρόκειται για έναν κήρυκα του δρόμου τον οποίο ο Reich ηχογράφησε σε μια πλατεία του San Francisco και ο οποίος με πολύ δραματικό τόνο αναγγέλλει το τέλος του κόσμου με τον επερχόμενο κατακλυσμό ("It's Gonna Rain").

ετεροπροσδιορισμούς στο επόμενο αποτύπωμα. Η διεργασία στο σύνολο της μεγεθύνει δραματικά το χωρικό στοιχείο καθώς ουσιαστικά ο χρονικά παγιωμένος χώρος ετεροπροσδιορίζεται πλέον σε μια διαρκή επαναληπτικότητα ως προς τον εαυτό του.

Η λειτουργία του χρονικού ετεροπροσδιορισμού εκφέρει χωρικότητα και σε ένα άλλο επίπεδο οργάνωσης περισσότερο μακροδομικού και λιγότερο ηχοποιητικού χαρακτήρα. Οι περιπτώσεις αυτές αφορούν στην οργάνωση του υλικού όταν αυτή λειτουργεί ετεροπροσδιοριστικά στο χρονικό επίπεδο και τελικά διαμορφώνει μουσική φόρμα. Τέτοιες περιπτώσεις απαντώνται στην ενόργανη μουσική κυρίως στα έργα των συνθετών του αμερικανικού αλλά και του ευρωπαϊκού μινιμαλισμού όπου οι ετεροπροσδιορισμοί χρονικής φάσης αποτελούν κεντρικό μορφοποιητικό στοιχείο. Στα έργα αυτά οι μακρές χρονικά διαφοροποιήσεις επιφέρουν ιδιαίτερα ενδιαφέροντα μοτίβα στις ρυθμικές και φασματικές ισομορφίες καθώς και στις ισομορφίες υφής, διαμορφώνοντας έτσι δυναμικά εναλλασσόμενα πρότυπα χωρικής συμπεριφοράς. Χαρακτηριστικό έργο αυτής της συνθετικής τεχνοτροπίας αποτελεί το *Music With Changing Parts* (1970) του *Philip Glass*. Σε άλλα μουσικά ιδιώματα, όπως στη Σύγχρονη Μουσική του δευτέρου μισού του 20ού αιώνα, χρονικοί ετεροπροσδιοριμοί οι οποίοι διαμορφώνουν χωρικότητα σε επίπεδο μακροδομής απαντώνται επίσης και σε περισσότερο ανοιχτού τύπου σχήματα, με ασθενέστερους μετρικούς και μελωδικούς φορμαλισμούς. Χαρακτηριστικό έργο αυτής της μορφής αποτελεί το *Pléïades* (1978) του *Xenakis*, όπου το κριτήριο του χρονικού ετεροπροσδιορισμού επενεργεί σε ρυθμικές και φασματικές κατά βάση ισομορφίες και διαμορφώνει ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο ηχητικό υπόβαθρο με έντονη χωρική δράση.

### 1.4.2. Φασματικοί ετεροπροσδιορισμοί

Οι φασματικοί ετεροπροσδιορισμοί αφορούν στη διαχείριση του ηχητικού υλικού με τρόπο ώστε διαφορετικές φασματικές ισομορφίες να αλληλοσχετίζονται στο ηχητικό πεδίο δημιουργώντας έτσι πρωτίστως έναν *φασματικό χώρο*. Οι φυσικοί ηχητικοί χώροι παρουσιάζουν γενικά ένα μεγάλο φασματικό εύρος δημιουργώντας έτσι μια αίσθηση διακριτών επιπέδων ηχητικής δράσης. Η ίδια η ενόργανη δυτική λόγια

μουσική στην ιστορική της διαδρομή αποτελεί ένα παράδειγμα αυτής της λειτουργίας καθώς περνώντας από τη μονοφωνική μελωδική γραμμή σε μια πολυφωνική αντιστικτική οργάνωση διαφορετικών εκφορών τονικού ύψους αποκτά για πρώτη φορά μια πρώιμη οργάνωση χωρικότητας. Η λειτουργία αυτή επεκτείνεται σε ένα πλήθος έργων μικρής ή μεγάλης φόρμας, από τα κουαρτέτα εγχόρδων όπου οι φασματικοί ρόλοι είναι αρκετά διακριτοί, σε ευρύτερα μουσικά σχήματα και εν τέλει στα μεγάλα ορχηστρικά σύνολα. Οι φασματικές αυτές διαφοροποιήσεις συμβάλλουν έτσι στη διαμόρφωση ενός χωρικού στοιχείου αλλά δεν επαρκούν από μόνες τους. Πράγματι το ετεροπροσδιοριστικό αυτό σχήμα στο μεγαλύτερο μέρος της δυτικής ενόργανης λόγιας μουσικής περιορίζεται σε φθογγικές συσχετίσεις μεγάλου βαθμού φασματικής ισομορφίας (καθορισμένες κλίμακες και σαφώς οριοθετημένες διαστηματικού τύπου συχνοτικές σχέσεις) ενώ παράλληλα απουσιάζει σε μεγάλο βαθμό και το κριτήριο της χρονικής αδράνειας, στοιχεία και τα δύο σημαντικά για την εδραίωση του ηχητικού χώρου.

Φασματικοί ετεροπροσδιορισμοί σε τονικές κινήσεις μεγάλου βαθμού φασματικής ανισομορφίας απαντώνται συχνά στην ενόργανη Σύγχρονη Μουσική και δημιουργούν έναν πολυποίκιλα φασματικά παλλόμενο ηχητικό χώρο με έντονες συνηχητικές διαστάσεις, σε ένα πλήθος ορχηστρικών έργων για μεγάλα σύνολα με εμβληματικά έργα αναφοράς όπως το *Amériques* (1918-21) του *Varèse*, το *Turangalîla-Symphonie* (1946-8) του *Messiaen* ή το *Metastaseis* (1953-4) του *Xenakis*. Στις περιπτώσεις αυτές τον ηχητικό χώρο συνδιαμορφώνουν σε μεγάλο βαθμό και τα κριτήρια ετεροπροσδιορισμού του δυναμικού πεδίου αλλά και της υφής. Αντίστοιχα στην ηλεκτροακουστική μουσική δημιουργία έργα πλούσια σε φασματικούς ετεροπροσδιορισμούς απαντώνται κυρίως σε έργα της ακουσματικής μουσικής.

Ενδιαφέρον αποτελούν οι περιπτώσεις έργων της ηλεκτρονικής σειραϊκής μουσικής τα οποία παρόλο που πληρούν την συνθήκη του φασματικού ετεροπροσδιορισμού και ταυτόχρονα παρουσιάζουν μεγάλο βαθμό φασματικής ανισομορφίας παράγουν παρόλα αυτά μια αίσθηση ενός ασυνεχούς κατακερματισμένου χώρου. Χαρακτηριστικά τέτοια έργα δημιουργούνται στις δεκαετίες του 1950 και 1960 τόσο από τη σχολή της Elektronische Musik στα studio της WDR (Westdeutscher

Rundfunk Köln) όπως το *Klangfiguren II* (1955-6) του *Gottfried Michael Koenig*, όσο και από τη σχολή του CEMC (Columbia–Princeton Electronic Music Center) όπως το *Ensembles for Synthesizer* (1964) του *Milton Babbitt*. Στα έργα αυτά ο χρονικός κατακερματισμός της σειραϊκής οργάνωσης εμποδίζει σε μεγάλο βαθμό τη χωρική εκφορά.

### 1.4.3. Ετεροπροσδιορισμοί υφής

Οι ετεροπροσδιοριστικές σχέσεις υφής αποτελούν θεμελιώδες χαρακτηριστικό ως προς την ηχητική ποικιλομορφία ενός ηχητικού χώρου. Σε ηχοτοπία του φυσικού περιβάλλοντος κυριαρχούν ένα πλήθος από τέτοιες αλληλοσυσχετίσεις υφών οι οποίες καθώς συνδυάζονται με φασματικούς, χρονικούς και δυναμικούς ετεροπροσδιορισμούς διαμορφώνουν ηχητικά περιβάλλοντα ισχυρής χωρικής σήμανσης.

Η ηχητική υφή και οι ετεροπροσδιοριστικές αλληλοσυσχετίσεις της αποτελούν κεντρικό μορφοποιητικό χαρακτηριστικό στον ίδιο τον συνθετικό πυρήνα της ακουσματικής μουσικής. Οι ετεροπροσδιοριστικές αυτές συσχετίσεις μπορεί να παραμένουν στατικές, περίπτωση κατά την οποία οι υφές εμφανίζονται σε διακριτές διαστρωματώσεις και δημιουργούν την αίσθηση πολλαπλών χωρικών ενθέσεων, ή δυναμικά μεταβαλλόμενες, το οποίο έχει ως αποτέλεσμα στη διαμόρφωση ενός διαρκώς μεταβαλλόμενου χώρου, πολλές δε φορές με απρόβλεπτο μεταβατικό χαρακτήρα. Μεταβάσεις οι οποίες προσομοιώνουν φυσικές κινήσεις (π.χ. διαστρωματικές αλληλοσυμπληρώσεις, ευθύγραμμες κινήσεις υλικού με ταυτοχρονικές αποσβέσεις και επαυξήσεις, κυκλικές κινήσεις στο ακουστικό πεδίο) δίνουν την αίσθηση ενός ομαλά μεταβαλλόμενου χώρου, ενώ σε άλλου τύπου μεταβάσεις (π.χ. διαρρήξεις με απότομες μεταβολές) μεταφέρουν την αίσθηση ενός εξωκοσμικού ηχητικού σύμπαντος. Μια πολύ χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί το *De Natura Sonorum* όπου οι εξαιρετικά δουλεμένες υφές τόσο σε ηχητικό πλούτο όσο και σε χρωματική ποικιλία, στο μεγαλύτερο μέρος του έργου ετεροπροσδιορίζονται στο φασματικό αλλά και στο δυναμικό πεδίο και εναλλάσσονται με δυναμικό χαρακτήρα δημιουργώντας την αίσθηση διαρκώς μεταβαλλόμενων χώρων οι οποίοι

άλλοτε αλληλοσυμπληρώνονται και άλλοτε συγκρούονται ή διαρρηγνύονται με απρόσμενο και εξωπραγματικό τρόπο.

Σε περιπτώσεις με μεγάλο εκφραστικό πλούτο υφών όπου ταυτόχρονα όμως απουσιάζουν οι υπόλοιποι ετεροπροσδιοριστικοί παράγοντες, κυρίως στο φασματικό και δυναμικό πεδίο, αναδεικνύονται χώροι με μεγάλη εκφραστική μεν ποικιλία αλλά χωρίς ιδιαίτερο χωρικό υπόβαθρο. Χαρακτηριστικά τέτοια παραδείγματα αποτελούν χώροι οι οποίοι εστιάζουν σε μικρο-ήχους, σε μεγεθύνσεις υφών ή ηχητικών μικροδομών από συνθέτες κυρίως της *Μικροδομικής Σύνθεσης* (*Granular Synthesis*), κάτι που απαντάται σε έργα κυρίως των *Barry Truax* και *Curtis Roads*.[25]

Στην ενόργανη μουσική ετεροπροσδιοριστικά σχήματα υφών δημιουργούνται μέσω κατάλληλων ποικιλματικών αρθρώσεων, χειρονομικών και εκτελεστικών εκφορών ή και επεμβάσεων στην ηχοποιητική λειτουργία των οργάνων (π.χ. προετοιμασμένο πιάνο), ενώ σε αρκετές περιπτώσεις συνοδεύονται από κατάλληλες ερμηνευτικές οδηγίες. Πολλαπλές τέτοιες ετεροπροσδιοριστικές διαστρωματώσεις υφών χρησιμοποιούνται συχνά από συνθέτες προκειμένου να αποδώσουν διαβαθμίσεις στην υλικότητα του ηχητικού χώρου, η οποία συνδέεται με μια αίσθηση απεικονιστικής μορφής ή σκηνικής δράσης.

### 1.4.4. Ετεροπροσδιορισμοί δυναμικού πεδίου

Οι ετεροπροσδιορισμοί δυναμικού πεδίου αφορούν στις διακυμάνσεις της δυναμικής εκφοράς οι οποίες δημιουργούν την αίσθηση της απόστασης, της κίνησης και εν γένει των χωρικών ορίων του ηχητικού χώρου. Όταν είναι συνυφασμένοι και με το κριτήριο της κατανομής, με την κατάλληλη χωροδιάταξη συντελείται μια δραματουργική δράση.

Κατά τη μουσική πράξη η δυνατότητα δυναμικής εκφοράς αποτελεί ένα σημαντικό κριτήριο στη διαμόρφωση χωρικότητας. Οι δυναμικές διακυμάνσεις όταν λειτουργούν ετεροπροσδιοριστικά ανάμεσα σε ισομορφίες δημιουργούν επίπεδα σκηνικής δράσης

25 Τέτοιες πολύ πυκνές ενθέσεις μικροδομικών υφών απαντώνται για παράδειγμα σε έργα όπως το *Riverrun* (1986) του *Barry Truax*, ή το *Eleventh Vortex* (2001) του *Curtis Roads*.

και την αίσθηση ενός ηχητικού *βάθους*. Στην περίπτωση που μεταβάλλονται δυναμικά στο χρονικό επίπεδο δημιουργούν μια αίσθηση κατευθυντικότητας και κίνησης. Και οι δύο αυτές περιπτώσεις –βάθους και κίνησης– μπορούν τελικά να χρησιμοποιηθούν με τέτοιο τρόπο ώστε να οριοθετήσουν την ίδια την *έκταση* του ηχητικού χώρου στο ακουστικό μας πεδίο.

Όταν επιδρούν σε ισομορφίες υφής ή φασματικές ισομορφίες, οι ετεροπροσδιορισμοί δυναμικού πεδίου διαμορφώνουν ηχητικό βάθος μέσω της ένθεσης διακριτών υπο-χώρων, ένα βασικό τυπολογικό χαρακτηριστικό το οποίο απαντάται στα ηχοτοπία. Στο *Presque Rein* τέτοιου τύπου ετεροπροσδιορισμοί είναι διακριτοί καθ' όλη τη ροή του έργου και ανασυνθέτουν το ίδιο το σκηνικό τοπίο και τις δράσεις του.

Μια παρόμοια λειτουργία ακολουθείται και στην ενόργανη μουσική σε έργα σκηνικής δράσης όπου οι συνθέτες θέλοντας να αποδώσουν μια ειδικότερη απεικονιστική δραματουργία ομαδοποιούν διαφορετικές ομάδες οργάνων της ορχήστρας σε διακριτά επίπεδα δυναμικής και ηχοχρωματικής εκφοράς. Δημιουργούν έτσι εντός του γενικότερου ηχητικού περιβάλλοντος υπο-χωρικές ενότητες με κοινά μεταξύ τους ισομορφικά χαρακτηριστικά, οι οποίες ετεροπροσδιορίζονται ως προς τις ισομορφίες υφής και ως προς τις φασματικές ισομορφίες και διαμορφώνουν τελικά τα όρια και το γενικότερο πλαίσιο του ευρύτερου ηχητικού χώρου. Η τεχνοτροπία αυτή υπήρξε κεντρική σε μια σειρά ορχηστρικών έργων του *Charles Ives*, μεταξύ των οποίων τα *Central Park in the Dark* (1906) και *The Unanswered Question* (1908) στα οποία η διαστρωμάτωση αυτή χτίζει ένα εμφανές υπόβαθρο στον ηχητικό χώρο, πάνω στο οποίο μεταφέρεται η απεικονιστική δράση. Παρόμοιες ενορχηστρωτικές τεχνικές ακολούθησαν και οι Γάλλοι Ηχοχρωματιστές σε ένα πλήθος απεικονιστικών και έργων σκηνικής δράσης. Σε μια αντίστοιχη λογική οργάνωσης ανήκει και το έργο *Music for Small Orchestra* (1926) της *Ruth Crawford Seeger*. Εδώ το στοιχείο μιας υφολογικής δραματουργίας είναι ιδιαίτερα εμφανές, ειδικότερα στο πρώτο αργό μέρος του έργου, στο οποίο καθώς οι φασματικές κινήσεις ατονικής εκφοράς του βασικού θέματος ετεροπροσδιορίζονται σε διαφορετικά επίπεδα δυναμικών διακυμάνσεων και καθώς κυριαρχεί και το στοιχείο της χρονικής αδράνειας συντίθεται ένας άχρονος ηχητικός χώρος.

Στην Συγκεκριμένη Μουσική ένα χαρακτηριστικό επίσης παράδειγμα χωρικής διαμόρφωσης μέσω δυναμικών ετεροπροσδιορισμών αποτελεί η σύνθεση *Concret PH* (1958) του *Iannis Xenakis*. Εδώ ένα ηχητικό περιβάλλον με πολύ μεγάλο βαθμό ισομορφίας φάσματος και υφής –ο επεξεργασμένος ήχος από φλεγόμενα κομμάτια κάρβουνου– αποκτά χωρική υπόσταση μέσω δυναμικών αλλά και χρονικών διακυμάνσεων οι οποίες διαμορφώνουν μια αίσθηση χωρικού βάθους. Σε έργα στα οποία κυριαρχούν μεγάλες ανισομορφίες φασματικού περιεχομένου και υφής οι δυναμικές διαβαθμίσεις αφενός δημιουργούν διακριτά επίπεδα οργάνωσης του υλικού και αφετέρου οριοθετούν τα όρια του ηχητικού χώρου. Μια τέτοια χαρακτηριστική περίπτωση αφορά στο *Sud* (1985) του *Jean-Claude Risset*, ένα έργο το οποίο ακροβατεί σε μια εξαιρετική ποικιλομορφία ηχητικών πηγών ανάμεσα σε φυσικούς ήχους ηχοτοπίου, ηλεκτρονικούς ήχους από υπολογιστή και ακουσματικούς ήχους. Το υλικό οργανώνεται σε ξεχωριστές ηχητικές διαστρωματώσεις οι οποίες εναλλάσσονται σε μια διαρκή κίνηση μέσω δυναμικών ενθέσεων, ενώ σε πολλές περιπτώσεις διαγράφονται τροχιές δυναμικών διακυμάνσεων οριοθετώντας έτσι έναν μεγάλης ποικιλίας ηχοχρωματικής εκφοράς και ηχητικής υφής ηχητικό χώρο.

Μέσω κατάλληλων χειρονομιών δυναμικής εκφοράς ένας ηχητικός χώρος μπορεί να μεταβάλλει τα χωρικά του χαρακτηριστικά δυναμικά στον χρόνο τόσο φασματικά όσο και από πλευράς υφής. Ενδιαφέρουσες τέτοιες χωρικές μετατροπίες ακολουθούνται αρκετά συχνά στο *De Natira Sonorum*, όπως για παράδειγμα στο *Géologie Sonore* όπου διαρκείς κυκλικές εναλλαγές στις διαστρωματώσεις του ηχητικού υλικού μέσω αυξομειώσεων στη δυναμική τους εκφορά δημιουργούν την αίσθηση ενός διαρκώς μεταβαλλόμενου ηχητικού χώρου. Σε άλλες περιπτώσεις όπως στο *Accidents/ Harmoniques* όπου οι εναλλαγές υφών και φασματικού περιεχομένου των επεξεργασμένων και ηλεκτρονικών ήχων γίνεται με απότομες μεταβολές στη δυναμική τους εκφορά, δημιουργείται η αίσθηση ενός εύθραυστου χώρου με διαρκείς ρήξεις στα ιδιοσυχνοτικά του συστατικά.

Μορφολογικοί ετεροπροσδιορισμοί δυναμικού πεδίου στις φασματικές ισομορφίες μπορούν να επιδράσουν και στην αίσθηση της κίνησης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα

αποτελεί η σύνθεση *Night Traffic* (1990) του *Paul Lansky*. Εδώ παρόλο που το αρχικό υλικό προέρχεται από μια ηχογράφηση αυτοκινητόδρομου και άρα μεταφέρει εγγενώς το χωρικό στοιχείο μέσω του ετεροπροσδιορισμού που προκαλείται στις δυναμικές διακυμάνσεις φάσματος από την κίνηση των αυτοκινήτων (φαινόμενο doppler), οι συνθετικές επεμβάσεις στις φασματικές ισομορφίες τονίζουν ακόμα περισσότερο την αίσθηση ενός διαρκώς μεταβαλλόμενου χώρου με σχεδόν αφύσικα χαρακτηριστικά. Δημιουργείται έτσι από έναν υπαρκτό φυσικό χώρο ένας υβριδικός χώρος με σαφή στοιχεία κατευθυντικότητας και φασματικής εξάπλωσης.

Σε άλλες περιπτώσεις στη σύγχρονη ενόργανη μουσική δημιουργία περιβάλλοντα τέτοια διαμορφώνονται από ρυθμικά δυναμικά σχήματα όπως στην περίπτωση του *Shaker Loops* (1978) του *John Adams*. Εδώ δυναμικά παλλόμενα ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα των εγχόρδων εναλλάσσονται χρονικά και δημιουργούν μια αίσθηση ενός παλλόμενου χώρου. Αντίστοιχης λογικής αποτελεί και το πρώτο μέρος από το *Electric Counterpoint* (1987) του *Steve Reich* όπου έντεκα αντιστικτικά παλλόμενες ηλεκτρικές κιθάρες μαζί με δύο ηλεκτρικά μπάσα δημιουργούν μια παρόμοια αίσθηση.

## 1.5. Το χρονικό κριτήριο της αδράνειας

Η έννοια της χρονικής αδράνειας αποτελεί ένα προσληπτικά θεμελιώδες χωρικό μορφολογικό φαινόμενο καθώς οι φυσικοί ήχοι του ευρύτερου περιβάλλοντος οι οποίοι διαμορφώνουν την αίσθηση χωρικότητας αφορούν κατά βάση ενέργειες οι οποίες εκλύονται, διαχέονται και τελικά απορροφούνται από το ευρύτερο περιβάλλον και αποσβένουν, διαγράφοντας έτσι έναν συγκεκριμένο κύκλο ζωής. Κατ' αυτόν τον τρόπο η λειτουργία του ηχητικού χώρου αφορά ουσιαστικά έναν *χρονικό μετασχηματισμό* επί της ενέργειας του παραγόμενου ήχου.

Η αδράνεια αποτελεί ένα φαινόμενο το οποίο εξελίσσεται στο χρονικό συνεχές: καθώς ο ήχος πάλλεται χρονικά παράγει χώρο. Όσο μεγαλύτερος ο βαθμός αδράνειας τόσο περισσότερο χωρικά εξαπλωμένοι οι χώροι που παράγονται. Στην περίπτωση που δεν συναντά φυσικά εμπόδια ο ήχος ταξιδεύει ελεύθερα και σταδιακά αποσβένει.

Εδώ ο ήχος εξαπλώνεται χρονικά και άρα χωρικά: η πληροφορία που μας μεταφέρεται είναι αυτή της *απόστασης*. Στην περίπτωση που ο ίδιος ήχος παραχθεί εντός ενός κλειστού προδιαγεγραμμένου χώρου, υφίσταται πολλαπλές ανακλάσεις πριν τελικά αποσβέσει. Εδώ η ηχητική ενέργεια εγκλωβίζεται στα γεωμετρικά όρια ενός συγκεκριμένου χώρου και καθώς τα πολλαπλά είδωλα της αρχικής πηγής επιστρέφουν διαρκώς σε εμάς μέσω μικροδιαφοροποιήσεων χρονικής φάσης, μεταφέρουν την ίδια την χωρική υπόσταση· πληροφορίες δηλαδή οι οποίες αφορούν τα γεωμετρικά χωρικά όρια καθώς και την υλικότητα του χώρου, την υφή του, την ιδιοσυχνοτική του συμπεριφορά κ.ο.κ. Στην περίπτωση αυτή ο ήχος ουσιαστικά *αποτυπώνει* τον ίδιο τον χώρο. Και στις δύο περιπτώσεις κυριαρχούν συγκεκριμένα ηχητικά μορφότυπα. Στον ανοιχτό χώρο καθώς ο χρόνος διαστέλλεται ο ήχος ταλαντώνεται ελεύθερα· παρουσιάζει μορφότυπα διάχυσης και μεγάλων χρόνων απόσβεσης. Σε κλειστούς χώρους ο ήχος παρουσιάζει κυρίως συνηχητικά μορφότυπα.

Η ίδια η μουσική δημιουργία εξελίσσεται στο χρονικό επίπεδο και οργανώνει το μουσικό υλικό στη χρονική διάσταση. Αποτελεί λοιπόν μια εξ ορισμού μορφοποιητική επενέργεια στο χρονικό συνεχές και άρα στην ίδια τη χωρική υπόσταση του ήχου. Η χρονική αυτή λειτουργία εκφοράς χωρικότητας συντελείται με διαφορετικούς τρόπους αναλόγως το κεντρικό μορφοποιητικό στοιχείο γύρω από το οποίο κάθε μουσικό ιδίωμα οργανώνεται, σχετίζεται δε με την αντίληψη της χρονικότητας ως λειτουργία της μουσικής μνήμης και αφορά σε συσχετίσεις βραχείας καθώς και μέσης και μακράς μνήμης.

Στο μεγαλύτερο μέρος της ενόργανης δυτικής μουσικής ο μουσικός χρόνος οργανώνεται με βασική μονάδα οργάνωσης τον *μουσικό φθόγγο* και βασικό μορφολογικό στοιχείο την *μουσική φράση*. Στην Νέα Μουσική του δευτέρου μισού του 20ού αιώνα κεντρικό στοιχείο οργάνωσης αποτελεί το *ηχητικό μόρφωμα* και οι μετασχηματισμοί του.

### 1.5.1. Μονάδες οργάνωσης

#### i. Ο μουσικός φθόγγος

Ο μουσικός φθόγγος αποτελεί την ελάχιστη χρονική μονάδα στην οποία οργανώνεται η δυτική μουσική δημιουργία. Η ίδια η μουσική οργανοποιία και η εκτελεστική πρακτική (το ηχητικό δηλαδή μέσο και η μουσική χειρονομία) διαμορφώνουν ένα σύστημα φθογγικής εκφοράς, το οποίο εντάσσεται σε ένα εξ αρχής προκαθορισμένο σύνολο διακριτών τιμών οι οποίες αφορούν τονικά ύψη, δυναμικές διακυμάνσεις και χρονικές αξίες. Ο φθόγγος αντιστοιχεί σε μια στιγμιαία ηχητική εκφορά με *διακριτά* χαρακτηριστικά: ηχεί σε ένα συγκεκριμένο τονικό ύψος με συγκεκριμένα χρωματικά και φασματικά χαρακτηριστικά, σε μια συγκεκριμένη ένταση και με μια συγκεκριμένη διάρκεια. Πρόκειται λοιπόν για ένα εξ ορισμού κλειστό ηχητικό σύστημα, με συγκεκριμένα συμπεριφορικά χαρακτηριστικά, τόσο στο ηχοποιητικό όσο και στο χρονικό επίπεδο.

Σε επίπεδο ηχοποιίας ο μουσικός φθόγγος παρουσιάζει μια αρκετά ισόμορφη κατανομή. Στο φασματικό πεδίο αυτό εκφράζεται μέσα από διακριτά επίπεδα τονικής κατάτμησης (δώδεκα φθόγγοι ανά οκτάβα), με συγκεκριμένες μορφές τονικής κίνησης και οργάνωσης (κλίμακες και διαστήματα) αλλά και μέσω μιας προκαθορισμένης ηχοχρωματικής απόδοσης (μουσικά όργανα). Στο εκτελεστικό πεδίο παρουσιάζεται ένα σχετικά ευρύ φάσμα εκτελεστικών και δυναμικών πρακτικών εκφοράς (ποικίλματα), αναλόγως την ιστορική περίοδο και το εκάστοτε μουσικό ιδίωμα.

Στο χρονικό επίπεδο ο μουσικός φθόγγος ηχεί σε διακριτές χρονικές αξίες, οργανωμένες σε χρονικά πολλαπλάσια μιας ελάχιστης τιμής και σε ένα χρονικό εύρος το οποίο έχει ως βάση την ανθρώπινη αναπνοή: από μικρές υποδιαιρέσεις του δευτερολέπτου μέχρι κάποια δευτερόλεπτα. Αν και ένας τυπικός μουσικός μετρονόμος ηχεί μεταξύ 35 και 250 χτύπους ανά λεπτό, στην πλειονότητα των μουσικών έργων οι μουσικοί φθόγγοι κυμαίνονται σε ένα εύρος τιμών αντίστοιχο με αυτό των καρδιακών μας παλμών (μεταξύ 60 και 120 ανά λεπτό).

Η φθογγική μουσική οργάνωση αποτελεί λοιπόν μια διαδικασία χρονικής κατάτμησης η οποία ήδη από τη βάση της παρουσιάζει περιορισμένες δυνατότητες χρονικής αδράνειας και εκφοράς προτύπων ηχητικού χώρου. Για να συμβεί κάτι τέτοιο χρειάζεται μια ιδιαίτερη οργάνωση σε ανώτερα δομικά επίπεδα.

ii. Το ηχητικό μόρφωμα

Το ηχητικό μόρφωμα αποτελεί τη δομική μονάδα οργάνωσης ενός μεγάλου εύρους μουσικών ιδιωμάτων στη Νέα Μουσική του δευτέρου μισού του 20ού αιώνα: στη Συγκεκριμένη και στην Ακουσματική Μουσική, στην Ηλεκτρονική και στην Ηλεκτροακουστική εν γένει μουσική, στα Ηχοτοπία και στη Σύνθεση Ηχοτοπίου αλλά και σε συγκεκριμένες μορφές της ενόργανης Σύγχρονης Μουσικής δημιουργίας. Αφορά κάθε μορφή ηχητικής εκφοράς η οποία θεμελιωδώς φέρει συστατικά μιας παλλόμενης ηχητικής μάζας. Αυτό μπορεί να περιλαμβάνει στην κυριολεξία οποιαδήποτε ηχητική πηγή, συμπεριλαμβανομένης και της τυποποιημένης οργανοποιίας.

Καθώς συνδέεται με την έννοια του παλλόμενου σώματος το ηχητικό μόρφωμα φέρει συγκεκριμένα μορφολογικά ιδιοσυστατικά χαρακτηριστικά: εκφέρει μεγάλο βαθμό υλικότητας και αδράνειας και ως εκ τούτου μπορεί να προσδιορισθεί με αντίστοιχα τυπολογικά κριτήρια φάσματος, πυκνότητας, υφής και δυναμικής, τα οποία καταλαμβάνουν συνήθως ένα συνεχόμενο πεδίο μη διακριτών, κυμαινόμενων και δυναμικά μεταβαλλόμενων τιμών. Ένα παλλόμενο σώμα πάλλεται ελεύθερα στο χρονικό συνεχές πολλές φορές με μη περιοδικό και ακανόνιστο τρόπο. Αποτελεί έτσι μια ηχητική πηγή η οποία πρωτογενώς δεν περιορίζεται σε διακριτά τονικά, δυναμικά, χρονικά και μετρικά πρότυπα, όπως αυτά του φθόγγου.

Από αυτήν την άποψη κάθε ηχητικό μόρφωμα αποτελεί μια μορφολογική οντότητα η οποία δυνητικά μπορεί να καταλάβει και να διαμορφώσει δυναμικά μια *πρωτογενή χωρική διάσταση*. Στην περίπτωση αυτή το ηχητικό μόρφωμα αποτελεί μια μονάδα χωρικής μορφολογίας, μια δηλαδή *χωρο-μορφολογία*. Παρουσιάζει έτσι βαθμούς

ισομορφίας και ετεροπροσδιοριστικά στοιχεία αντίστοιχα με αυτά που αποτελούν ικανά κριτήρια για τη διαμόρφωση ενός ηχητικού χώρου. Φέρει εξ ορισμού μεγάλο βαθμό χρονικής αδράνειας.

### 1.5.2. Η λειτουργία της βραχείας μουσικής μνήμης

Το στοιχείο της βραχείας μνήμης στην μουσική δημιουργία αποτελεί μια πολύ βασική παράμετρο καθώς δημιουργεί ισχυρά πρότυπα δομικής συμπεριφοράς. Η βραχεία μουσική μνήμη οργανώνει και οριοθετεί το πρωτογενές υλικό στη μονάδα του μουσικού χρόνου στην οποία συντελείται το μουσικό έργο. Μέσω της κατάτμησης του χρονικού συνεχούς δημιουργεί άμεσες χρονικές συσχετίσεις με το τρέχον παρόν και το άμεσο παρελθόν.

Στις περιπτώσεις που βασική μονάδα οργάνωσης αποτελεί ο μουσικός φθόγγος, ο μουσικός χρόνος λειτουργεί περισσότερο στην ανίχνευση κινήσεων μετρικής και τονικής εκφοράς οι οποίες διαμορφώνουν δομές αφήγησης. Πρόκειται λοιπόν κυρίαρχα για μοντέλα στα οποία ο χρόνος κινείται διαρκώς σε μια φθογγική κατά βάση ανάπτυξη. Η χρονική αυτή κίνηση του φθόγγου διαμορφώνει φρασεολογικά μοτίβα τα οποία συνήθως δεν ξεπερνούν σε διάρκεια κάποιες λίγες χρονικές ενότητες της ανθρώπινης αναπνοής για λόγους οι οποίοι ιστορικά σχετίζονται με τη φωνητική μουσική. Μια τέτοια δομή μέσω της οποίας η ενόργανη και φωνητική δυτική μουσική αναπτύσσεται και οργανώνεται αρχετυπικά στη μεγαλύτερη ιστορική της πορεία, αποτελεί η δομή της *μουσικής φράσης*. Ο μουσικός λοιπόν χρόνος στις περιπτώσεις αυτές εξυπηρετεί την ανάπτυξη μιας γραμματικής ιεραρχικών μορφολογικών δομών η βάση των οποίων συνίσταται στη μουσική φράση. Δεν επαρκεί για να λειτουργήσει ως χωρικό μορφοποιητικό στοιχείο, δεν εκφέρει χωρικότητα.

Ωστόσο κατά την παραδοσιακή αυτή φθογγική οργάνωση μπορούν να αναδειχθούν χωρικά χαρακτηριστικά με την κατάλληλη διαχείριση του μουσικού υλικού. Οι διεργασίες αυτές αφορούν κατά κύριο λόγο στην αποδόμηση των δομικών χαρακτηριστικών τα οποία σχετίζονται με την κλασική οργάνωση του μουσικού

χρόνου. Η χρονική αυτή αποδόμηση μπορεί να συντελεστεί σε διάφορα επίπεδα οργάνωσης της φόρμας, κυρίως δε στο μετρικό και τονικό επίπεδο.

Στο μετρικό επίπεδο στοιχεία τα οποία συμβάλλουν στην κατάτμηση του χρόνου σε διακριτές μορφές χρονικής άρθρωσης αποτελούν κλειστού τύπου σφιχτές μετρικά δομές, με καθαρούς μετρικούς επιτονισμούς (άρσης - θέσης) και διακριτές ρυθμικές ενότητες. Στην αποδόμηση αυτής της χρονικής "κανονικότητας" η οποία χτίζει ισχυρά ρυθμικά πρότυπα βραχείας χρονικής μνήμης λειτουργούν οι ασύμφωνες ως προς το κυρίαρχο ρυθμικό μέτρο ρυθμικές αγωγές καθώς και η αποδυνάμωση του ρυθμικού μετρήματος μέσω ρυθμικών συγκοπών και συζευγμένων φθόγγων ανάμεσα στα μέτρα, διαμορφώνοντας έτσι έναν μεγαλύτερο βαθμό χρονικής αδράνειας.

Στο τονικό και αρμονικό περιεχόμενο η χρονικά φθογγική κατάτμηση σε διακριτά επίπεδα συχνοτικής εκφοράς (κλίμακες) και διακριτούς χρόνους (αξίες/ διάρκειες) επιφέρει αντίστοιχη χωρική κατάτμηση: ο χρόνος δεν επαρκεί για να αναδειχθούν πρότυπα χωρικής ισμορφίας. Χαρακτηριστικό εδώ παράδειγμα αποτελούν τα δομικά πρότυπα του σειραϊσμού, οι φθογγικές σειρές των οποίων διαρκώς αναδιατυπώνονται σε μια διαρκή χρονική κίνηση. Αντίθετα, ισχυρά χωρικά πρότυπα τονικού και αρμονικού περιεχομένου χρονικής αδράνειας διατυπώνονται κυρίως μέσα από αδρανείς γραμμές ανάπτυξης οι οποίες εστιάζουν τόσο σε ένα χρονικό συνεχές φθογγικής εκφοράς (μεγάλες χρονικές διάρκειες, αργά μεταβαλλόμενα glissandi), όσο και σε στοιχεία τονικών συναθροίσεων (clusters) με αποτέλεσμα τη δημιουργία ηχητικής μάζας, τεχνικές που εξερεύνησαν στα ορχηστρικά τους έργα συνθέτες όπως ο Ligeti, ο Scelsi και εν μέρει ο Xenakis.

Δομές με μεγάλο βαθμό χρονικής αδράνειας και ισχυρά κριτήρια διαμόρφωσης ηχητικού χώρου οργανώνονται συνήθως γύρω από την έννοια του ηχητικού μορφώματος. Εδώ καθώς ο μουσικός χρόνος σταματάει να εξελίσσεται η βραχεία μουσική μνήμη απεγκλωβίζεται από κινήσεις τονικής και μετρικής εκφοράς. Εστιάζει έτσι στο ίδιο το μόρφωμα και προσπαθεί να ανιχνεύσει τα ιδιαίτερα μορφολογικά χαρακτηριστικά τα οποία εκφέρουν χωρικότητα: χωρο-μορφολογικά χαρακτηριστικά τα οποία αρθρώνονται μέσα από συγκεκριμένου τύπου ισομορφίες και

ετεροπροσδιορισμούς. Ταυτοποιεί έτσι και οργανώνει χωρικά μορφότυπα τα οποία πρόκειται να χρησιμοποιηθούν για την ανάπτυξη του έργου σε μακροδομικό επίπεδο.

Η έννοια της χρονικής αδράνειας ως κριτήριο χωρικής διαμόρφωσης κατά τη λειτουργία της βραχείας μουσικής μνήμης εστιάζει λοιπόν στα μορφολογικά εκείνα στοιχεία τα οποία διαμορφώνουν ικανό χρονικό παρόν ώστε να αναδιπλωθούν χωρικές ισομορφίες με τα ετεροπροσδιοριστικά τους χαρακτηριστικά προκειμένου τελικά να αναδειχθούν τα βασικά δομικά στοιχεία στα οποία θα εδραιωθεί ο ηχητικός χώρος.

### 1.5.3. Μέση/ μακρά μουσική μνήμη

Η μέση και μακρά μουσική μνήμη επιδρά σε έναν υψηλότερο βαθμό χρονικής οργάνωσης και αφορά στην ανίχνευση μορφολογικών μοτίβων τα οποία συμβάλλουν στην ευρύτερη δομική διαμόρφωση και στην πρόσληψη μιας φορμαλιστικής ομοιογένειας. Η διάρκεια της ποικίλει αναλόγως το μουσικό είδος και τη φόρμα, και εκτείνεται εν γένει σε ένα εύρος από μερικά χρονικά πολλαπλάσια της βραχείας μνήμης έως πολύ μεγάλα χρονικά διαστήματα.[26] Στην ενόργανη δυτική μουσική δομικά στοιχεία τα οποία προκρίνει ο συγκεκριμένος τύπος μνήμης αφορούν σε δομές οργάνωσης του υλικού ως προς ένα *θέμα* και την *ανάπτυξη* του, τα οποία οδηγούν τελικά στη διαμόρφωση μιας ολιστικής φόρμας.

Το μοντέλο της θεματικής ανάπτυξης, τόσο στην κλασική του μορφή όσο και στις διάφορες παραλλαγές της, αποτελεί ένα μοντέλο χρονικής διαδοχής καθώς κατά βάση αφορά μετασχηματισμούς ενός βασικού μελωδικού θέματος πρωτίστως σε επίπεδο τονικότητας (τονικές μετατροπίες, μεταβάσεις, πτώσεις) όσο και σε δυναμικό (crescendo, decrescendo) αλλά και ρυθμικό περιεχόμενο (π.χ. το σχήμα μέτριο - αργό - γρήγορο). Αυτού του είδους η δομή βασίζεται σε συγκεκριμένα –και σε μεγάλο βαθμό αναμενόμενα– μοτίβα κινητικής χρονικότητας καθώς πρόκειται για μοντέλα τα

26 Εξαρτάται εν γένει από το είδος της φόρμας και την προσωπικότητα του συνθέτη. Χαρακτηριστική περίπτωση τα *Πέντε Μέρη* (*Fünf Sätze*) op. 5 για κουαρτέτο εγχόρδων του Anton Webern (1909), όπου τα μέρη γενικά κυμαίνονται από 1 έως 2 λεπτά (το τρίτο μέρος διαρκεί λιγότερο από 1 λεπτό). Στον αντίποδα συνθέσεις μεγάλης φόρμας, όπως για παράδειγμα τα οπερατικά έργα του Wagner, μπορεί να έχουν διάρκεια ωρών.

οποία διαδέχονται και εξυπηρετούν χρονικά το ένα το άλλο. Από την άποψη αυτή τα συγκεκριμένα μοντέλα αφορούν διαρκείς χρονικούς μετασχηματισμούς· προκρίνουν έναν χρόνο σε κίνηση ο οποίος τελικά παραχωρεί ελάχιστο έως μηδαμινό ηχητικό χώρο.

Ωστόσο ένα πλήθος ορχηστρικών έργων με μεγάλο βαθμό χωρικότητας παράχθηκαν από συνθέτες του δευτέρου μισού του 20ού αιώνα τα οποία σε επίπεδο μακροδομής ακολουθούν το μοντέλο ανάπτυξης και χρονικού μετασχηματισμού ενός διαφορετικού "θεματικού περιεχομένου" το οποίο σχετίζεται με μοτίβα *ηχητικής μάζας* και τους μετασχηματισμούς της με όρους πυκνότητας, χειρονομικών εκφορών, τονικών και δυναμικών συναθροίσεων, κινήσεων συνέλιξης ή απόπλεξης, μεγάλα δυναμικά crescendo και decrescendo, μεγάλης διάρκειας glissandi κ.ο.κ. Χαρακτηριστικά τέτοια έργα αποτελούν το *Metastaseis* (1953-4) του *Xenakis*, τα *Apparitions* (1959) και *Atmosphères* (1961) του *Ligeti*, τα *Quattro Pezzi* (1959), *Aion* (1961) και *Konx-Om-Pax* (1969) του *Scelsi*. Στις περιπτώσεις αυτές η μεγάλη φόρμα επικεντρώνεται στην *ηχητική μάζα* ως κεντρικό μορφοποιητικό δομικό στοιχείο και στις μεταλλάξεις της, η οποία ιδιοσυστατικά αποτελεί ένα υλικό μεγάλης χρονικής αδράνειας που επιφέρει σημαντικά μεγάλους βαθμούς χωρικότητας.

Σε μια διαφορετική κατεύθυνση οργάνωσης υλικού κινούνται οι συνθέτες του μινιμαλισμού, τα έργα των οποίων εκφέρουν επίσης μεγάλο βαθμό χωρικότητας. Στην περίπτωση αυτή το υλικό στη βασική του μορφή αποτελείται από σχεδόν ημιτελείς φράσεις ή μοτίβα μικρής συνήθως διάρκειας οργανωμένα σε ισομορφικά ρυθμικά σχήματα τα οποία μεταλλάσσονται βαθμιαία μέσω μιας επαναληπτικής διαδικασίας αργά εξελισσόμενων μετασχηματισμών στο χρονικό επίπεδο. Οι μετασχηματισμοί αυτοί αφορούν στις σταδιακές ενθέσεις νέων μελωδικών και ρυθμικών διαστρωματώσεων οι οποίες λειτουργούν αντιστικτικά με τις προϋπάρχουσες και οι οποίες σταδιακά καταλαμβάνουν τον χώρο τους. Εδώ η χρονική αδράνεια έγκειται τόσο στο πρωτογενές υλικό όσο και στην οργάνωση του. Σε επίπεδο μικροδομής παρόλο που ως οργανωτικό σχήμα προτάσσεται η μουσική φράση, αποτελεί παρόλα αυτά μια φράση ανολοκλήρωτη, μια φράση που δεν οδηγεί πουθενά: επαναλαμβάνοντας τον εαυτό της αυτόματα ακυρώνει τον υποδηλωτικό χαρακτήρα

της μουσικής αφήγησης και μαζί με αυτήν την χρονική της κίνηση. Σε επίπεδο μακροδομής το υλικό πλέον δεν αναπτύσσεται σε μια ευθύγραμμη πορεία στην κλασική μορφή της θεματικής ανάπτυξης, αλλά καθώς μεταβάλλεται σε μια μεταλλασσόμενη κυκλικότητα γύρω από το είδωλο της ουσιαστικά ακινητοποιείται χρονικά.

Ανάπτυξη θεματικού περιεχομένου μπορεί να ακολουθούν και έργα τα οποία έχουν στον πυρήνα τους ως κεντρικό μορφοποιητικό περιεχόμενο το ηχητικό μόρφωμα. Τέτοια περίπτωση αποτελούν έργα όπως το *Les Couleurs de la Nuit* (1982) του *François Bayle*. Μορφολογικά η σύνθεση ακολουθεί μια ιδιότυπη μορφή σονάτας: το αρχικό θέμα (*Animé*) αναπτύσσεται (*Plus Animé*) και μετά από ένα intermezzo με στοιχεία έντονου λυρισμού (*Trois Andante*) επανέρχεται σε τρεις παραλλαγές του (*Nuit Noire*, *Nuit Fauve* και *Nuit Blanche*) όπου και τελικά επιλύεται (*Nuit Dénouée*). Εδώ το θεματικό μοντέλο αφορά στα χωρικά χαρακτηριστικά του έργου καθώς τόσο το αρχικό θέμα όσο και η ανάπτυξη του, οι παραλλαγές και η επίλυση δεν αφορούν τονικό ή αρμονικό περιεχόμενο αλλά χωρικές μορφολογίες. Οι μεταβολές αυτές πραγματοποιούνται από μετατροπίες στο ισομορφικό και ετεροπροσδιοριστικό περιεχόμενο, οι οποίες προσδίδουν μια χωρική κίνηση καθ' όλη τη διάρκεια της σύνθεσης. Χαρακτηριστικότερο ίσως παράδειγμα αποτελεί η ίδια η επίλυση: στην εισαγωγή της σε μια δραματική κορύφωση το αρχικό θέμα επαναλαμβάνεται με μια χρονική μετατροπία του αρχικού υλικού (χρονική και τονική διολίσθιση προς τα επάνω) για να την διαδεχθεί μια αποδόμηση των φασματικών ισομορφιών και των ισομορφιών υφής η οποία καταλήγει σε έναν τελευταίο χώρο με μια ελάχιστη υφή να πάλλεται μέχρι να σιγήσει.

Σε άλλες περιπτώσεις ο μουσικός θεματικός χρόνος ακινητοποιείται εντελώς. Η δομή αυτή είναι εμφανέστερη στα έργα ηχοτοπίου. Εδώ καμία θεματική ανάπτυξη δεν πραγματοποιείται, καμία μουσικά χρονική κίνηση του υλικού. Καθώς οι ηχητικοί χώροι κυριαρχούν στον μέγιστο βαθμό, ο μουσικός χρόνος λειτουργεί μόνο και μόνο για την εκδίπλωση τους, είτε αυτό αφορά περιπτώσεις όπως το ηχοτοπίο ενός πρωινού σε ένα καλοκαιρινό θέρετρο (*Presque Rein*), είτε έναν ηχητικό περίπατο στους δρόμους μιας πόλης (*Phonographies: Glasgow*). Στην πρώτη περίπτωση καθώς η

ημέρα κυλάει και οι ήχοι μεταβάλλονται – από τις πολύ πρωινές ανθρώπινες δραστηριότητες έως στην κορύφωση του μεσημεριού όπου καμία άλλη δραστηριότητα δεν καταγράφεται πλέον καθώς κυριαρχεί πλέον ο έντονος ήχος των τζιτζικιών –, ο χρόνος λειτουργεί για να περιγράψει τις αργές ηχητικές μεταμορφώσεις του ίδιου του τοπίου. Στη δεύτερη περίπτωση καθώς καθ' όλη τη διάρκεια του έργου περιγράφονται οι ήχοι από έναν περίπατο στην πόλη, ο χρόνος εγκλωβίζεται: η μουσική μνήμη ακινητοποιείται σε ένα αέναο χρονικό παρόν.

## 1.6. Το κριτήριο της κατανομής

Το κριτήριο της κατανομής αφορά στη διαχείριση του ηχητικού υλικού στη χωρική του διάταξη δηλαδή σε τοπολογίες και χωροθετήσεις τόσο κατά την συνθετική διαδικασία όσο και κατά την ζωντανή επιτέλεση ή αναπαραγωγή. Η τοπολογική πρόσληψη ενός ηχητικού χώρου ως αντιληπτική διεργασία αφορά στη συνδυαστική πληροφορία χρονικών και δυναμικών διαφοροποιήσεων επί μορφολογικών ισομορφιών καθώς αυτές προσλαμβάνονται από τα αισθητήρια όργανα ακοής. Τόποι με ιδιαίτερες σημάνσεις αυτού του τύπου δημιουργούν μια ισχυρή αίσθηση χωρικότητας και απαντώνται καθημερινά σε ένα πλήθος ηχοτοπίων.

Η χωρική κατανομή μπορεί να είναι στατικής ή δυναμικά μεταβαλλόμενης μορφής. Στην πρώτη περίπτωση συγκαταλέγονται ηχητικοί χώροι οι οποίοι παρουσιάζουν τοπολογική ομοιομορφία: ηχητικά τοπία της φύσης και χώροι ανθρώπινης δραστηριότητας με σταθερές σημάνσεις ηχητικής χωροδιάταξης, τεχνολογικοί χώροι μηχανών κ.λπ. Η δεύτερη περίπτωση αφορά ηχητικά τοπία στα οποία οι πηγές μεταβάλλονται είτε ως προς τη μορφολογική τους εκφορά είτε ως προς τη θέση στο ακουστικό πεδίο· αποτελούν δε ένα επιπλέον επίπεδο χωρικής αφήγησης κατά τη συνθετική διαδικασία. Αρκετοί συνθέτες εμπλέκουν τέτοια μοντέλα τοπολογικής διαχείρισης του υλικού τους, στατικής ή δυναμικής υφής.

### 1.6.1. Η λειτουργία της χωρικής κατανομής κατά τη συνθετική διεργασία

Η χωρική κατανομή του ηχητικού υλικού κατά την συνθετική διεργασία αφορά πρωτογενώς στη δημιουργία χωρικών υποενοτήτων, κυρίως μέσω ετεροπροσδιορισμών ισομορφικών συσσωματώσεων ως προς το χρονικό και δυναμικό επίπεδο, οι οποίες διατάσσονται με κατάλληλο τρόπο στο ηχητικό πεδίο. Πρόκειται ουσιαστικά για μια πρόσθετη δημιουργική διαδικασία στη συνθετική πράξη η οποία κατανέμει το υλικό με τρόπο ώστε να αποδώσει την αίσθηση μιας χωρικής διάταξης στο πεδίο ακρόασης του ακροατή και να αυξήσει έτσι το δραματουργικό και εκφραστικό επίπεδο της μουσικής εκφοράς.

Η έννοια της τοπολογίας στην ενόργανη δυτική λόγια μουσική έχει τις απαρχές της στα έργα σκηνικής δράσης και στην ανάγκη από πλευράς των συνθετών να αποδώσουν χαρακτήρες ή καταστάσεις με τη μορφή συγκεκριμένων μοτίβων (*leitmotif*). Σε μια προέκταση περισσότερο απεικονιστική αυτής της λειτουργίας και με κύριο άξονα τα έργα για μπαλέτο των αρχών του 20ού αιώνα, αρκετοί συνθέτες χρησιμοποιούν συσσωματώσεις οργάνων τα οποία λειτουργούν εντός της ευρύτερης μουσικής φόρμας προκειμένου να αποδώσουν απεικονιστικά σχήματα (η ανάδυση του ήλιου κατά το πρωινό, το περαστικό φτερούγισμα κάποιων πουλιών, ο σκοτεινός θαλασσινός ορίζοντας κ.λπ.) ή ευρύτερα σκηνικά τοπία (*το Central Park τη νύχτα*). Οι τοπολογικές αυτές ενθέσεις σε συνθετικό επίπεδο πραγματοποιούνται μέσω κατάλληλων ενορχηστρωτικών χειρισμών στο ηχοχρωματικό, φασματικό, δυναμικό αλλά και μελωδικό επίπεδο και δημιουργούν ένα κατάλληλο χωρικό ανάγλυφο το οποίο πρωτίστως υποστηρίζει τοπολογικά τη σκηνική και απεικονιστική αυτή δράση.

Στη Νέα Μουσική στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα με τη τεχνολογική δυνατότητα της στερεοφωνικής αρχικά –και πολυκάναλης μετέπειτα– μίξης οι συνθέτες ανακαλύπτουν μια επιπλέον παράμετρο διαχείρισης του υλικού κατά τη συνθετική διαδικασία και σταδιακά αρχίζουν να διαμορφώνονται συγκεκριμένα μορφότυπα *χωρικής τοπολογίας*. Στην πλέον πρωτογενή του μορφή ένα τέτοιο τοπολογικό μοντέλο αποτελείται από ενθέσεις διαφορετικών χωρικών υποενοτήτων οι οποίες διαμορφώνουν την αίσθηση ενός χωρικού βάθους. Ουσιαστικά πρόκειται για ένα

μοντέλο παράλληλων ηχητικών αφηγήσεων οι οποίες διαδραματίζονται σε διαφορετικά τοπολογικά επίπεδα. Το μοντέλο αυτό αφορά κυρίως ετεροπροσδιορισμούς στο δυναμικό ή στερεοφωνικό πεδίο του ηχητικού ορίζοντα ακρόασης. Μια αρκετά χαρακτηριστική σύνθεση αυτής της μορφής αποτελεί το *Williams Mix* (1952/1953) του *John Cage*, έργο για οκτώ παράλληλες μαγνητοταινίες σε ταυτόχρονη εκτέλεση. Στην περίπτωση αυτή ο Cage ηχογράφησε και χρησιμοποίησε ένα πλήθος ήχων τους οποίους ενέταξε σε έξι κατηγορίες: ήχοι της πόλης, ήχοι της υπαίθρου, ηλεκτρονικοί ήχοι, προετοιμασμένοι ήχοι, ήχοι του αέρα καθώς και μικρο-ήχοι. Οι παράλληλες αυτές αφηγήσεις αναπαράγονται σε ταυτοχρονία δημιουργώντας έτσι με την κατάλληλη μίξη στο δυναμικό και στο πολυκάναλο πεδίο διαφορετικά επίπεδα δράσης με μια ισχυρή τοπολογική κατανομή και μια διαρκή ροή διαρκώς μεταβαλλόμενων ηχητικών χώρων.

Σε μια άλλη μορφή τοπολογικής εκφοράς η ηχητική δράση μπορεί να αφορά την αίσθηση μιας χρονικής ή χωρικής ηχητικής διαδρομής. Στην πρώτη περίπτωση ανήκει η ανεκδοτολογική μουσική της μορφής του *Presque Rein* του *Ferrari* που όπως είδαμε σκιαγραφεί μέσω κατάλληλων εναλλαγών των ηχητικών επιπέδων αφήγησης ένα χρονικό ηχητικό αφήγημα. Στη δεύτερη περίπτωση ανήκουν ηχοτοπία όπως αυτά της σειράς *Phonographies* (1999–2002) του *John Levack Drever* στα οποία ο συνθέτης καταγράφει τους ήχους από τις καθημερινές δραστηριότητες του ανθρώπινου περιβάλλοντος σε τρεις διαφορετικές πόλεις (Γλασκώβη, Φρανκφούρτη και Έξετερ) εν είδει μιας καταγραφής ενός *ηχητικού περιπάτου* (*soundwalk*). Στην περίπτωση αυτή η ηχητική αναπαραγωγή μεταφέρει τους ηχητικούς χώρους και τα επίπεδα δράσης τους όπως αυτά αποτυπώνονται στη συσκευή καταγραφής του συνθέτη καθώς αυτός κινείται στο αστικό τοπίο.

Μια περισσότερο σύνθετη προσέγγιση τοπολογικής εκφοράς ακολουθεί ο *Jean-Claude Éloy* στη σύνθεση του *Gaku-No-Michi/ "Tokyo"* (1977-78), στην οποία εμπλέκονται ένα πλήθος διαφορετικών συνθετικών διεργασιών με αποτέλεσμα την απόδοση μιας εξαιρετικά ζωντανής χωρικής αφήγησης καθώς και την αίσθηση ενός πολυσήμαντα παλλόμενου ηχητικού χώρου. Το αποτέλεσμα αυτό διαμορφώνεται από τον συνδυασμό των τεχνικών δυναμικής κατανομής του υλικού στο στερεοφωνικό

πεδίο δράσης και των διαρκών μετασχηματισμών του στο συνθετικό επίπεδο. Οι διαφορετικές ηχητικές διαστρωματώσεις αποτελούνται από καταγραφές ηχοτοπίου (ήχοι της πόλης του Τόκυο από το μετρό, τους δρόμους κ.λπ. αναμεμειγμένοι με ήχους από παραδοσιακές θρησκευτικές τελετές), αλλά και από συνθετικούς και concrète ήχους. Μια ιδιαίτερη τεχνική που χρησιμοποιεί ο συνθέτης ιδιαίτερα στο πρώτο μέρος του έργου αφορά σε μια διαρκή κίνηση ενθέσεων των ηχητικών διαστρωματώσεων οι οποίες διαδέχονται η μια την άλλη προς το εσώτερο του ηχητικού καμβά παράγοντας έτσι μια αίσθηση *χωρικής εμβύθισης*. Σταδιακά καθώς οι καθημερινοί ήχοι της πόλης μετουσιώνονται αρχικά σε συγκεκριμένους (concrète) και τελικά σε μη εδραιωμένους ήχους με μεγάλο βαθμό αφαίρεσης, η κίνηση αυτή παραχωρεί τη θέση της σε διαρκείς περιδινήσεις μιας πυκνής ηχητικής μάζας. Ταυτόχρονα μεγάλα ατέρμονα glissandi υφών μοιάζει να εκκινούν από το κέντρο του ηχητικού καμβά και να εξαπλώνονται σε ένα προοπτικό άνοιγμα στο στερεοφωνικό πεδίο. Στην πυκνή αυτή δράση συχνά παρεμβάλλονται περίοδοι αραίωσης του ηχητικού υλικού στο χωρικό πεδίο οι οποίοι συμβάλλουν σε μια αίσθηση εξαύλωσης ενώ ταυτόχρονα σηματοδοτούν τις θεματικές εναλλαγές στη δομή του έργου.

Στην περίπτωση της Ακουσματικής Μουσικής η παράμετρος αυτή αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της συνθετικής διεργασίας ως ιδιοσυστατικό στοιχείο του ίδιου του ηχητικού αντικειμένου. Το ίδιο το ηχητικό αντικείμενο παρουσιάζει χαρακτηριστικά χωρικής κατανομής: εξαπλώνεται ή συρρικνώνεται στο χωρικό υπόβαθρο ή στο συνθετικό προσκήνιο, αναπτύσσεται και κινείται. Ξεκινώντας από τα πολύ στατικά μορφότυπα της Συγκεκριμένης Μουσικής οι συνθέτες άρχισαν να συνειδητοποιούν αυτήν την συστατική ιδιότητα που το ίδιο το ηχητικό αντικείμενο φέρει και να το προβάλλουν δυναμικά ως συνθετική πρακτική. Η τάση αυτή ξεκινάει ήδη από τα τέλη του 1950 όταν μια δεύτερη γενιά συνθετών (*Xenakis*, *Ferrari*, *Parmegiani*, *Mâche*) με στέγη το GRM (Groupe de Recherches Musicales) αρχίζει να πειραματίζεται με πιο τολμηρά βήματα σε σχέση με την ηχητική ιδιοσύσταση και τις κατανομές της. Στις περιπτώσεις λοιπόν αυτές το κριτήριο της κατανομής αφορά στη διαχείριση της ίδιας της υλικότητας του ηχητικού μορφώματος. Οι συνθέτες επεμβαίνουν πλέον στα μικροδομικά μορφολογικά συστατικά του ηχητικού αντικειμένου αρχικά αποδομώντας τα και στη συνέχεια τα επαναδομούν ως ένα νέο

μόρφωμα με νέα χαρακτηριστικά χωρικής κατανομής. Το *De Natura Sonorum* αποτελεί ένα τέτοιο αντιπροσωπευτικό έργο ως προς τις πολυάριθμες επεμβάσεις του συνθέτη στις μικροδομικές κατανομές της υφής και στην επαναδόμηση νέων μικροχωρικών μορφωμάτων. Παρόμοια συνθετική προσέγγιση θα ακολουθήσει και η νεώτερη αγγλοσαξωνική σχολή συνθετών, κυρίως στη δεκαετία του 1980 και 1990 (*Denis Smalley*, *Simon Emmerson*, *Trevor Wishart*). Χαρακτηριστικό εδώ έργο αυτής της συνθετικής διεργασίας αποτελεί το *Tongues of Fire* (1994) του *Trevor Wishart,* κεντρικό μορφοποιητικό στοιχείο του οποίου αποτελεί η ανθρώπινη φωνή και οι μετασχηματισμοί της μέσω υπολογιστή, η οποία καθώς αποδομείται και ανασυντίθεται νέα μορφολογικά και δομικά σχήματα αναδεικνύονται και παραθέτονται χρονικά σε μια καταιγιστική, δυναμικά μεταβαλλόμενη τοπολογική ροή.

### 1.6.2. Η χωρική κατανομή κατά την επιτέλεση

Ένα δεύτερο επίπεδο οργάνωσης της χωρικής κατανομής αφορά στην περίπτωση που αυτή συνδυάζεται με τη διαδικασία της επιτέλεσης και της ζωντανής αναπαραγωγής του έργου. Στην περίπτωση αυτή καθώς οι ηχητικές πηγές διατάσσονται κατάλληλα εντός του ίδιου του χώρου ακρόασης δομείται ένας αναπαραστατικός ηχητικός χώρος με έντονα δραματουργικά στοιχεία. Στο παρελθόν της ενόργανης μουσικής δημιουργίας, η απόδοση έργων σκηνικής εκφοράς μιας ρεαλιστικότερης χωρικής υπόστασης κατά την εκτέλεση μπορούσε να επιτευχθεί με την κατάλληλη τοποθέτηση υποσυνόλων από ομάδες οργάνων σε διαφορετικά μέρη εντός του συναυλιακού χώρου.[27] Κορυφαία ηχοποιητική στιγμή αυτής της λειτουργίας αποτελεί το δεύτερο μέρος της *4ης Συμφωνίας* (1910-24) του *Charles Ives* όπου ο συνθέτης μοιράζει μια μεγάλη ορχήστρα σε δύο διαφορετικά ορχηστρικά υποσύνολα εντός του συναυλιακού χώρου καθένα από τα οποία ακολουθεί διαφορετικά μουσικά μέρη και τα οποία διευθύνονται από διαφορετικούς διευθυντές ορχήστρας με διαφορετικές εκτελεστικές οδηγίες. Ένας μεγαλειώδης ηχητικός χώρος αναδύεται καθώς ένας χείμαρρος υφών, φάσματος, και δυναμικών πάλλεται εντός του συναυλιακού χώρου.

27 Όπως για παράδειγμα οι οδηγίες του Ravel για την τοποθέτηση συγκεκριμένων οργάνων στο πλάι ή στο πίσω μέρος της ορχήστρας κατά την εκτέλεση του Daphnis et Chloé

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης οι περιπτώσεις όπου ο ίδιος ο περιβάλλον φυσικός χώρος συμβάλλει στη διαμόρφωση του έργου. Στην μεγαλύτερη ίσως υπέρβαση αυτής της επιτελεστικής πρακτικής ανήκει το μεγάλης κλίμακας ηχοτοπίο με την επωνυμία *Συμφωνία των Σειρήνων* (*Simfoniya Gudkov*) που παρουσίασε ο *Arseny Avraamov* το 1922 στο Baku. Ο Avraamov, σημαντικός θεωρητικός της Ρωσικής Πρωτοπορίας αλλά και οραματιστής νέων συνθετικών τεχνοτροπιών, συνέθεσε ένα υπεραστικής κλίμακας ηχοτοπίο το οποίο περιελάμβανε ένα πλήθος από μουσικά "ανορθόδοξες" ηχητικές πηγές: χορωδίες αποτελούμενες από εκατοντάδες μέλη, σειρήνες ελλιμενισμένων πλοίων, πυροβολαρχίες και συντάγματα πεζικού, υδροπλάνα, πλήθος ατμομηχανών με τις σειρήνες τους, σειρήνες από όλα τα εργοστάσια της πόλης καθώς και ένα ειδικά μετασκευασμένο κινούμενο όργανο αποτελούμενο από 20-25 ηχητικούς σωλήνες κουρδισμένες στη μελωδία της Τρίτης Διεθνούς. Ο ίδιος διηύθυνε όλα αυτά τα μέρη ανεβασμένος σε έναν ψηλό πυργίσκο χρησιμοποιώντας δαυλούς και σημαίες.

Η εκτελεστική αυτή πρακτική έργων σε μεγάλες κλίμακες του περιβάλλοντος χώρου αφορούν συνθέσεις μεγάλης χωρικής κατανομής στα οποία το φυσικό (ή τεχνητό) περιβάλλον συμμετέχει δυναμικά στην ηχητική διαμόρφωση του ίδιου του έργου. Έργα αναφοράς προς αυτήν την κατεύθυνση αποτελούν τα *Πολύτοπα* ( *Polytopes*) του *Xenakis* – στη συγκεκριμένη περίπτωση αυτά της *Περσέπολης* (*Polytope de Persepolis*, 1971) και των *Μυκηνών* (*Polytope de Mycenae*, 1978) –, καθώς και συνθέσεις του *R. Murray Schafer* στο φυσικό τοπίο όπως το *Music for Wilderness Lake, for 12 trombones* (1979).[28] Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις η λειτουργία της μουσικής μπορεί να ιδωθεί και ως μια αμφίδρομη διαδικασία: καθώς η ίδια η μουσική πράξη ουσιαστικά επεμβαίνει στο χωρικό περιβάλλον και στις σημάνσεις που αυτό φέρει, διαμορφώνει νέες χωρικές οντότητες.

Στην πορεία της Νέας Μουσικής κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα πλήθος συσκευών και εκτελεστικών τεχνικών χρησιμοποιήθηκαν για τη διάχυση του ήχου στο πεδίο της ακρόασης. Στην πρώτη ραδιοφωνική πρεμιέρα του *Déserts* (1950-54)

28 Κατά την οποία δώδεκα εκτελεστές τρομπονιού τοποθετούνται στις όχθες μιας λίμνης και εκτελούν το έργο σύμφωνα με τις οδηγίες του συνθέτη ο οποίος διευθύνει από μια βάρκα στο κέντρο της λίμνης κινώντας σημαίες. https://biblio.uottawa.ca/omeka2/schafer360/wilderness-lake

του *Edgar Varèse* πραγματοποιείται ένα ενδιαφέρον πείραμα καθώς η μετάδοση του έργου απαιτεί δύο ξεχωριστούς ραδιοφωνικούς δέκτες συντονισμένους σε διαφορετικές συχνότητες κάθε μια εκ των οποίων εκπέμπει το ένα εκ των δύο στερεοφωνικών καναλιών. Την ίδια περίοδο στα studio του GRMC (Groupe de Recherche de Musique Concrète) ο *Pierre Schaeffer* με τον *Pierre Henry* δημιουργούν την πρώτη συσκευή ηχητικής διάχυσης στερεοφωνικής εγγραφής σε πολλαπλά ηχεία, ενώ ένα πλήθος διαφορετικών διατάξεων και μηχανών θα ακολουθήσουν στα επόμενα χρόνια. Στην πλέον φιλόδοξη πολυμεσική εγκατάσταση της εποχής (και μια από τις πρώτες της σύγχρονης περιόδου), το 1958 η Philips φιλοξένησε στο περίπτερο της στα πλαίσια της Διεθνούς Έκθεσης Βρυξελλών τις συνθέσεις *Poème Électronique* του *Varèse* και *Concret PH* του *Xenakis*. Παρείχε για πρώτη φορά την τεχνολογική δυνατότητα διάχυσης του ήχου σε μερικές εκατοντάδες ηχεία τα οποία ήταν εγκατεστημένα στο εσωτερικό ενός υπερβολικού παραβολοειδούς αρχιτεκτονικού κελύφους σχεδιασμένο από τον Xenakis. Την εγκατάσταση συμπλήρωναν ένα πλήθος από προβολές φωτός, φωτογραφιών και σχεδίων οργανωμένα σε μια σύνθεση από τον *Le Corbusier*. Στην πρωτόγνωρη αυτή πολυμεσική σύνθεση για την εποχή της, ο αρχιτεκτονικός χώρος μετουσιώνεται σε ένα νέο μόρφωμα καθώς συνδιαλέγεται σε μια δια-λειτουργική σύζευξη με τον ηχητικό χώρο και τον χώρο του φωτός. Η μεταμόρφωση αυτή του αρχιτεκτονικού χώρου αποτελεί μια συνθετική πρώτη ύλη για τον Xenakis και σε άλλα έργα του όπως τα *Polytope de Montréal* (1967), *Polytope de Cluny* (1972) καθώς και το *Le Diatope* (1978).

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στη δεκαετία του 1970 πραγματοποιήθηκαν μια πληθώρα έργων χωρικής κατανομής μεγάλης κλίμακας τα οποία παρουσιάστηκαν σε αίθουσες με δυνατότητα διάχυσης σε δεκάδες ή και εκατοντάδες ηχεία. Ενδεικτικά το *Hibiki-Hana-Ma* (1970) του *Xenakis*, το οποίο παρουσιάστηκε στη Διεθνή Έκθεση *Expo 70* στην Osaka, το υλικό του οποίου μοιράστηκε σε δώδεκα κανάλια (οκτώ στην μεταγενέστερη μίξη του για τις ανάγκες της ζωντανής διάχυσης) και στη συνέχεια εξαπλώθηκε στον συναυλιακό χώρο με ένα σύστημα διάχυσης 800 ηχείων, ομαδοποιημένα σε 250 διαφορετικές χωρικές τοποθεσίες.[29] Στην ίδια έκθεση ο *Stockhausen* παρουσιάζει τα έργα του *Pole* και *Expo* σε ένα ειδικά κατασκευασμένο πολυεδρικό/ σφαιρικό αρχιτεκτονικό κέλυφος σχεδιασμένο από τον ίδιο, το οποίο

29 Harley 2002, 44.

περιβαλλόταν από 50 ηχεία τοποθετημένα σε όλες τις πλευρές του, συμπεριλαμβανομένης της οροφής και του δαπέδου. Την ίδια δεκαετία, το 1974, ο *François Bayle* σχεδιάζει και υλοποιεί το *Acousmonium* για λογαριασμό του GRM, ένα σύστημα διάχυσης 80 ηχείων το οποίο παρείχε σε σταθερή βάση τη δυνατότητα της πολυκάναλης διάταξης έργων ηλεκτροακουστικής μουσικής κατά την επιτέλεση τους. Είναι γενικά μια εποχή που οι συνθέτες αντιλαμβάνονται τις δυνατότητες του μέσου και τις εκμεταλλεύονται στο έπακρο, με σκοπό έναν όσο το δυνατό μεγαλύτερο βαθμό ηχητικής εμβύθισης. Είναι επίσης μια εποχή που αισθάνονται την τεχνολογική παντοδυναμία που μπορεί να επιφέρει το ίδιο το μέσο στον χώρο: τα έργα τους συνδιαλέγονται ισάξια με την μοντέρνα αρχιτεκτονική και τα μεγάλα αρχαϊκά μνημεία.

Η τάση πάντως αυτή στη δεκαετία του 1990 ατονεί και τα έργα επιστρέφουν σε πιο λελογισμένες μορφές χωρικής κατανομής. Σε μια αντίρροπη κατεύθυνση συνθέτες όπως ο Stockhausen συνεχίζουν να ενσωματώνουν ακόμη και στην τελευταία δημιουργική τους περίοδο τεχνικές πολυκάναλης διαχείρισης κατά την επιτέλεση με σκοπό την ανάδειξη του χωρικού στοιχείου (*Oktophonie* – 1991).

## 1.7. Ηχητικός Χώρος: απαρχές και ιστορικές περίοδοι

Ο Ηχητικός Χώρος ως συνθετικό και αισθητικό ζητούμενο διεκδικεί την υπόσταση του στα πρώτα χρόνια της ηλεκτροακουστικής εν γένει μουσικής: αρθρώνεται σε έργα συγκεκριμένων συνθετών στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και διαμορφώνεται σταδιακά σε ένα σημαντικό μορφοποιητικό παράγοντα στα έργα της ακουσματικής μουσικής στις δεκαετίες του 1960 και 70. Αποτελεί κυρίαρχη ιδιοσυστατική μορφολογία στις συνθέσεις ηχοτοπίου, οι οποίες εκκινούν κυρίως στη δεκαετία του 1970. Στις ίδιες δεκαετίες απαντάται και στη σύγχρονη ενόργανη μουσική δημιουργία σε διαφορετικές σχολές και κατευθύνσεις: στα έργα του αμερικανικού και ευρωπαϊκού μινιμαλισμού καθώς και σε ένα μεγάλο μέρος έργων της σύγχρονης, ατονικής κατά βάση, ορχηστρικής μουσικής. Στην ηλεκτρονική μουσική εκφέρεται από ανεξάρτητους, εξω-ιδρυματικούς κατά κύριο λόγο συνθέτες. Η τάση αυτή μεταλαμπαδεύεται και σε έργα της ευρύτερης ηλεκτρονικής αστικής δημιουργίας: από

την ambient της δεκαετίας του 1970 έως και την glitch/ noise των δεκαετιών του 1990 και 2000.

Αυτό το ευρύ φάσμα μουσικής δημιουργίας εκπλήσσει εκ πρώτης όψεως καθώς εκτείνεται σε ένα μεγάλο αλλά και παράδοξα συγγενικό εύρος διαφορετικών μουσικών σχολών και αισθητικών ρευμάτων. Από αυτήν την άποψη ο Ηχητικός Χώρος αποτελεί ένα ιδιαίτερο μορφολογικό γνώρισμα το οποίο διατρέχει ένα μεγάλο μέρος της Νέας Μουσικής του δευτέρου μισού του 20ού αιώνα και ως εκ τούτου διαμορφώνει τη δική του αισθητική.

Εάν ωστόσο αποτελεί ένα σώμα μορφολογικών, αισθητικών και δομικών μουσικών χαρακτηριστικών, ένα δηλαδή νέο εργαλείο ανάλυσης της μουσικής τέχνης, διεκδικεί και μια ιστορικότητα: ένα παρελθόν και πιθανώς ένα μέλλον. Στην αναζήτηση αυτή η παρούσα έρευνα εστιάζει σε τρεις διαφορετικές χρονικές περιόδους. Η πρώτη περίοδος αφορά στα πρώτα ίχνη του Ηχητικού Χώρου, τα οποία εντοπίζονται στις απαρχές του Ρομαντισμού. Η μετάβαση αυτή από το αυστηρά ισομορφικό μουσικό σύμπαν της κλασικής περιόδου στα έργα των ρομαντικών είναι αρκετά εμφανής. Καθώς η μουσική τέχνη απαγκιστρώνεται από τις κλειστές δομές διεκδικεί τον δικό της αυτόνομο χαρακτήρα και αποκτά ένα άλλο περιεχόμενο το οποίο διατυπώνεται από ένα μεγάλο βάθος ηχητικής έκφρασης. Η νέα αυτή κατεύθυνση αποτελεί απότοκο των ιστορικών και κοινωνικών διεργασιών του ύστερου διαφωτισμού· υποβοηθείται δε σε μεγάλο βαθμό από ένα νέο μουσικό όργανο, το πιάνο, το οποίο απελευθερώνει το εκφραστικό εύρος των συνθετών με τις νέες ηχοποιητικές του δυνατότητες και σηματοδοτεί τη νέα αυτή εποχή. Ουσιαστικά η πρώτη αυτή περίοδος αν και δεν διαμορφώνει κάποια ξεκάθαρη στάση εκφοράς του Ηχητικού Χώρου, σηματοδοτεί ωστόσο κάποια πρώτα ίχνη του τα οποία εμφανίζονται σποραδικά σε μέρη έργων από συνθέτες διαφορετικών περιόδων του Ρομαντισμού. Απαντώνται έτσι τόσο στην πρώιμη (Beethoven) όσο και στην βασική περίοδο του (Chopin), αλλά και στο τέλος της πρώτης αυτής περιόδου (Wagner).

Μία δεύτερη γόνιμη περίοδος εντοπίζεται στο τέλος του μακρύ 19ου αιώνα (τέλη του 19ου με αρχές του 20ού αιώνα) καθώς μια νέα μετάβαση στα μουσικά πράγματα

συντελείται. Πρόκειται για τις απαρχές της Νεοτερικότητας στη μουσική όπου ένα πλήθος νέων διαφορετικών μουσικών ρευμάτων κυοφορούνται μέσα από έντονους πειραματισμούς και ρήξεις με τις παραδοσιακές μορφές μουσικής έκφρασης. Στην περίοδο αυτή ο Ηχητικός Χώρος αρθρώνεται για πρώτη φορά με έναν ξεκάθαρο τρόπο μέσα από έργα κυρίως των Γάλλων Ηχοχρωματιστών (Debussy, Ravel). Οι συνθέτες αυτοί καθώς προτάσσουν για πρώτη φορά το ηχόχρωμα ως κυρίαρχη συνθετική διεργασία σε ένα πλήθος έργων τα οποία εκτείνονται από έργα για πιάνο μέχρι έργα για μεγάλα σύνολα και έργα σκηνικής δράσης, εκφέρουν και έναν μεγάλο βαθμό ηχητικής χωρικότητας. Σε μια άλλη κίνηση, αυτόνομη και ουσιαστικά ανεξάρτητη από τα μουσικά πράγματα της ευρωπαϊκής ηπείρου, στην Αμερική εμφανίζονται μεμονωμένοι συνθέτες οι οποίοι πειραματίζονται και δημιουργούν επίσης έργα με μια αντίστοιχη χωρική έκφραση. Πρόκειται για τον *Charles Ives* και τον *Edgar Varèse*. Ο πρώτος δημιουργεί ένα πλήθος έργων με έντονα απεικονιστικά στοιχεία (ηχητικές τοπογραφίες) ενώ πειραματίζεται και με το ηχητικό φάσμα ως μορφοποιητικό παράγοντα. Ο δεύτερος επικεντρώνεται στην ηχητική μάζα και την εκφορά της μέσα από πολύ μεγάλα ή μεσαία μουσικά σύνολα. Και οι δύο δημιουργούν έργα με έντονα χωρικά στοιχεία.

Η τρίτη χρονική περίοδος εκκινεί στις αρχές της δεκαετίας του 1950 και εκφέρεται από ένα νέο μέσο το οποίο ουσιαστικά επαναπροσδιορίζει σε μεγάλο βαθμό τη μουσική δημιουργία. Το μαγνητόφωνο ως μέσο καταγραφής και επεξεργασίας των φυσικών ήχων και η επακόλουθη λειτουργία της αναγωγικής ακρόασης αναδεικνύει ένα νέο μόρφωμα, το *ηχητικό αντικείμενο* (objet sonore). Καθώς το ηχητικό αντικείμενο αποκόπτεται από τον φυσικό του χώρο διατυπώνονται για πρώτη φορά με τον πλέον ξεκάθαρο τρόπο ερωτήματα σε σχέση με τη χωρική του υπόσταση. Στην κατεύθυνση αυτή διαμορφώνεται μια νέα αντίληψη για την εκφορά του Ηχητικού Χώρου σε ένα πλήθος διαφορετικών τάσεων και τεχνοτροπιών.

# 2. Η μετάβαση στον Ρομαντισμό: τα πρώτα ίχνη του ηχητικού χώρου

*Η μεγάλη ηχοποιητική συμβολή του πιάνου ως το κύριο εκφραστικό μέσο του Ρομαντισμού. Η εποχή της μετάβασης και οι αισθητικές θεωρίες για την Μουσική Τέχνη. Ο Λόγος ως μορφοποιητική δύναμη. Οι πρώτες μουσικολογικές προσεγγίσεις. Τα μορφολογικά και δομικά χαρακτηριστικά του Ρομαντικού ιδιώματος και τα πρώτα ίχνη χωρικής εκφοράς.*

## 2.1. Το ηχητικό μέσο και η εποχή του: το πιάνο

Ο Ρομαντισμός εκτός από τη μεγάλη επίδραση που επέφερε ως αισθητικό ρεύμα και ιδεολογικό κίνημα, αποτέλεσε και τον προάγγελο της Νεοτερικότητας καθώς έθεσε τα θεμέλια για την μετάβαση αυτή κάποιες δεκαετίες αργότερα.[30] Η έλευση του – κατά κάποιους ερευνητές στις δύο τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα, κατ' άλλους στο πρώτο τέταρτο του 19ου αιώνα –, αφορά την ρήξη με τον Κλασικισμό και τις αξίες του. Όπως το θέτει ο Meyer η ρήξη αυτή αποτελεί ένα ενδογενές χαρακτηριστικό από τις απαρχές του Δυτικού πολιτισμού, ένα στοιχείο προστριβής μεταξύ "*του Απολλωνιακού Κλασικισμού και του Διονυσιακού Ρομαντισμού*".[31] Πιο συγκεκριμένα:

*"Ο Κλασικισμός διακρίνεται για τις αξίες του σε κοινές συμβάσεις και σε καθορισμένους περιορισμούς, στην συνεκτικότητα της κλειστής μορφής και στην σαφήνεια κατηγορηματικών εννοιών. Ο Ρομαντισμός αντίθετα προσδιορίζεται από τις αξίες της ατομικής καινοτομίας και της σφοδρής επιθυμίας η οποία πηγάζει από την ενδεχομενικότητα, της άτυπης μορφής της ανοιχτής δομής και της υπαινικτικότητας μιας εγγενούς βαρύτητας.*"[32]

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η μουσική δημιουργία και η μουσική πράξη μεταβάλλεται ριζικά και επαναπροσδιορίζεται σε όλα τα επίπεδα έκφανσης της: στα κυρίαρχα δομικά στοιχεία και στα μορφολογικά χαρακτηριστικά, στην αρμονική δομή και την

30 Περισσότερα επάνω σε αυτό το θέμα βλ. Abraham (1990), Meyer (1984). Για την επίδραση του Ρομαντισμού στον 20ό αιώνα βλ. Pauls (2014), Cross (2006), Albright (2004).
31 Meyer 1984: 23. Βλ. επίσης, Baker, Christensen 1995: 3.
32 ό.π.

ανάπτυξη της, στα ποικιλματικά και εκφραστικά μέσα, στην πράξη της μουσικής επιτέλεσης και στη μουσική δραματουργία, στην οργανοποιία και στα νέα ηχητικά μέσα. Εδώ ακριβώς εντοπίζεται και αρθρώνεται για πρώτη φορά το χωρικό στοιχείο ως παράγωγο όλων των παραπάνω παραμέτρων. Και το στοιχείο αυτό εκφέρεται για πρώτη φορά με τον πλέον εύγλωττο τρόπο από ένα μέσο το οποίο έμελλε να μεταβάλει τη μουσική δημιουργία: *το πιάνο*.

Το πιάνο, σε αντίθεση με άλλα όργανα της εποχής, γνωρίζει μια πρωτόγνωρη άνθιση καθώς από την πρώτη εμφάνιση του και έπειτα επιδέχεται μια σειρά από ριζικές μεταβολές στα κατασκευαστικά του χαρακτηριστικά. Οι μεταβολές αυτές εκτός από το γεγονός πως το ανέδειξαν τελικά ως το κύριο εκφραστικό μέσο του νέου μουσικού ιδιώματος, παρείχαν επίσης τη δυνατότητα στους μουσικούς δημιουργούς να εκφράσουν έστω και σε μια πρωτόλεια μορφή τη νέα αυτή ηχητική διάσταση.

Καθώς λοιπόν το όργανο αυτό σηματοδοτεί το πέρασμα από την παλαιά εποχή στη σύγχρονη μουσική δημιουργία, αποτελεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον η διερεύνηση των στοιχείων που συνέβαλλαν στην πορεία εξέλιξης του. Η αναδρομή αυτή εκκινεί από τα προγενέστερα όργανα της ίδιας οικογένειας οργάνων, των χορδόφωνων δηλαδή πληκτροφόρων, αναδεικνύοντας τα κατασκευαστικά και εκφραστικά χαρακτηριστικά τους σε συνάρτηση με το μουσικό ιδίωμα της κάθε εποχής, και καταλήγει στο σύγχρονο πιάνο όπως τελικά κατά ένα μεγάλο μέρος διαμορφώνεται πλέον στις αρχές του δευτέρου μισού του 19ου αιώνα.

### 2.1.1. Πληκτροφόρα χορδόφωνα – γενικά χαρακτηριστικά

Η εξέλιξη της οργανοποιίας της οικογένειας του πιάνου αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα στη διαμόρφωση του μέσου ως προς τα αισθητικά ρεύματα και τη μουσική εκφορά στη δυτική μουσική παράδοση. Το *Κλαβίχορδο* (Clavichord) –αρχές 14ου αιώνα– και το *Τσέμπαλο* (Harpsichord, Clavecin ή Cembalo) –τέλη 15ου αιώνα[33]– αφορούν δύο πρώιμες μορφές πληκτροφόρων χορδόφωνων οργάνων οι οποίες κυριάρχησαν στην μουσική εκφορά και ηχοποιία για πέντε σχεδόν αιώνες.

33 Κατά άλλους ερευνητές οι πρώτες αναφορές για τα δύο αυτά όργανα ανάγονται στον 14ο αιώνα, αν και η προέλευση τους είναι σαφώς παλαιότερη (Kirby 2003, 15).

Συγκεκριμένοι εκφραστικοί περιορισμοί, κυρίως σε σχέση με το δυναμικό εύρος, οδήγησαν στις αρχές του 18ου αιώνα στη σύλληψη και την κατασκευή μιας νέας μορφής οργάνου της ίδιας οικογένειας, το *fortepiano*, το οποίο μετά από αρκετές μετατροπές και τροποποιήσεις κατέληξε τελικά, ενάμισι περίπου αιώνα αργότερα, στην οριστική μορφή του σύγχρονου πιάνου (μέσα του 19ου αιώνα).

Η διαδικασία παραγωγής του ήχου στην οικογένεια των οργάνων αυτών εστιάζεται σε τέσσερα διακριτά στάδια, τα οποία διαφέρουν σημαντικά μεταξύ τους σε καθένα από αυτά. Το πρώτο αφορά στο πληκτρολόγιο, την πρωταρχική δηλαδή επαφή του εκτελεστή με τα πλήκτρα. Το δεύτερο στάδιο αφορά στον μηχανισμό μεταφοράς των εκτελεστικών χειρονομιών του εκτελεστή από τα πλήκτρα του οργάνου στον μηχανισμό διέγερσης της χορδής ο οποίος σε γενικές γραμμές, με εξαίρεση την περίπτωση του κλαβίχορδου, αποτελεί μια σύνθετη διάταξη. Ο μηχανισμός διέγερσης της χορδής αποτελεί ένα επόμενο σημαντικό στάδιο, ο οποίος μάλιστα αποτελεί στοιχείο κατηγοριοποίησης σε άλλα ταξονομικά συστήματα.[34] Το τέταρτο και τελικό στάδιο αφορά στο στάδιο παραγωγής του ήχου: επειδή ακριβώς η επιφάνεια της χορδής είναι σημαντικά μικρή για να παράξει από μόνη της κάποιον δυναμικά ανιχνεύσιμο ήχο, ο ήχος παράγεται από μικρές ταλαντώσεις της λεπτής, αμιγώς ξύλινης αρχικά, ηχητικής τους επιφάνειας (sound board). Έτσι, καθώς η χορδή μετατοπίζεται από τη θέση ισορροπίας της με κάποιον από τους διαφορετικούς σε κάθε ένα από τα όργανα αυτά μηχανισμούς διέγερσης, το ακουστικό κύμα ταξιδεύει προς την άλλη άκρη της χορδής όπου συναντάει την γέφυρα (bridge), ένα σημείο επαφής της χορδής με το κυρίως σώμα το οργάνου. Η επαφή με τη γέφυρα έχει ως αποτέλεσμα την αλλαγή κατεύθυνσης της ταλάντωσης προς την αντίθετη πλευρά, εκεί δηλαδή όπου ξεκίνησε η αρχική μετατόπιση της χορδής, όπου και συναντάει ένα άλλο σταθερό σημείο αλλάζοντας έτσι ξανά κατεύθυνση κ.ο.κ. Το ακουστικό κύμα πλέον ταξιδεύει "εγκλωβισμένο" ανάμεσα στα δύο αυτά σταθερά σημεία παράγοντας κυματικές ταλαντώσεις εναλλασσόμενης κατεύθυνσης οι οποίες προκαλούν τελικά την ταλάντωση της ηχητικής επιφάνειας. Η ταλάντωση λοιπόν των χορδών στο

34 Η γενική βιβλιογραφία κατηγοριοποιεί τα όργανα αυτά ως *νυκτά* (*plucked*) όπως το τσέμπαλο και ως *κρουστά* (*struck*) όπως το κλαβίχορδο και το πιάνο. Σε σχέση με το πιάνο και τον βαθμό στον οποίο εμπίπτει στα κρουστά ή στα έγχορδα υπάρχει μια σχετική διχογνωμία (βλ. και https://www.britannica.com/story/is-the-piano-a-percussion-or-a-stringed-instrument). Μια άλλη κατηγοριοποίηση αφορά στον μηχανισμό ταλάντωσης της χορδής, δηλαδή σε όργανα *επαφής χορδής* (*tangent-string*) και σε όργανα *κρούσης χορδής* (*hammer-string*).

εσωτερικό του οργάνου είναι αυτή που συντονίζει και διεγείρει την επιφάνεια του η οποία παράγει τελικά τον ήχο.[35]

Ο παραπάνω γενικός μηχανισμός παραγωγής του ήχου στη βασική του αρχή είναι κοινός σε όλα τα όργανα της οικογένειας αυτής: η δύναμη η οποία ασκείται από τη χορδή στη γέφυρα κάθε οργάνου είναι αναλογικά αντίστοιχη της γωνιακής της μετατόπισης. Η μετατόπιση όμως αυτή εξαρτάται άμεσα από τον μηχανισμό διέγερσης της χορδής που διαφοροποιείται σε καθένα από τα όργανα αυτά. Στα μεν νυκτά όργανα, στο τσέμπαλο και στις παραλλαγές του (*spinet*, *virginal*) η γωνία αυτή εξαρτάται από το ύψος της χορδής στο σημείο διέγερσης της πριν την κάθοδο. Λόγω ακριβώς του μηχανισμού διέγερσης της χορδής που παρουσιάζουν τα όργανα αυτά η γωνιακή αυτή μετατόπιση δεν εξαρτάται από την ταχύτητα ή τη δύναμη με την οποία χτυπάει κανείς την χορδή. Σε αντίθεση, στα κρουστά χορδόφωνα, κλαβίχορδο και fortepiano, η γωνία μετατόπισης που παρουσιάζεται στη γέφυρα του οργάνου, εξαρτάται από το σχήμα και το πλάτος της κρούσης στο σημείο διέγερσης της χορδής. Οι παράμετροι αυτοί μεταβάλλονται από την *ταχύτητα κρούσης* της χορδής και όχι από τη δύναμη που ασκείται στα πλήκτρα.[36]

Συμπερασματικά, αν και οι βασικές αρχές παραγωγής ήχου στα πληκτροφόρα χορδόφωνα είναι κοινές, οι διαφοροποιήσεις στο χαρακτηριστικό ηχόχρωμα που παράγεται και κατ' επέκταση ταυτοποιεί κάθε ένα από αυτά εδράζονται κατά κύριο λόγο στον μηχανισμό διέγερσης της χορδής ο οποίος διαφέρει σημαντικά. Μικρότερη, τέλος, αλλά όχι ασήμαντη συνεισφορά επιφέρει επίσης και η κατασκευαστική διάταξη κάθε οργάνου, η ηχητική επιφάνεια, το πλαίσιο στήριξης του κ.λπ.

### 2.1.2. Κλαβίχορδο και Τσέμπαλο

Το Κλαβίχορδο αποτελεί μια μικρή, ελαφριά, ορθογώνια ξύλινη κατασκευή με μικρή δυναμική έκταση και για τον λόγο αυτόν προοριζόταν κυρίως για μουσική ακρόαση από μικρά ακροατήρια, για τη μουσική εκμάθηση ή ως όργανο υποβοήθησης στη

35 D'Alessandro 2013, 84.
36 ό.π.

μουσική σύνθεση.[37] Χρονικά καλύπτει τη μεγαλύτερη ίσως έκταση από κάθε άλλο πληκτροφόρο χορδόφωνο όργανο. Οι πρώτες γραπτές αναφορές ανάγονται στην περίοδο της Ars Nova[38] (ύστερη εποχή του Μεσαίωνα), ενώ η χρήση του συνεχίστηκε αδιάλειπτα μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνα όπου πλέον εκτοπίζεται από την κυριαρχία του fortepiano. Στον 20ό αιώνα επανέρχεται κυρίως ως όργανο επιτέλεσης της παλαιάς Μουσικής.

Ο μηχανισμός ταλάντωσης της χορδής είναι ο περισσότερο άμεσος από οποιοδήποτε άλλο αντίστοιχο όργανο: κάθε πλήκτρο αποτελεί την προέκταση ενός ξύλινου μοχλού ο οποίος στηρίζεται σε ένα οριζόντιο στέλεχος ισορροπίας (balance rail). Στο αντίθετο άκρο αυτού του μοχλού βρίσκεται ένα μεταλλικό γλωσσίδιο (tangent) το οποίο εφάπτεται με ένα ζεύγος όμοιων χορδών. Καθώς ο εκτελεστής πίεζε το πλήκτρο, ο μοχλός ανυψωνόταν ελαφρώς και αυτό είχε ως αποτέλεσμα το γλωσσίδιο να χτυπά εφαπτόμενο τις χορδές και να παράγεται ήχος, με έναν παρόμοιο τρόπο με αυτόν των κρουστών χορδόφωνων οργάνων. Στην παλαιότερη του μάλιστα μορφή δύο ή περισσότερα γειτονικά πλήκτρα αντιστοιχούσαν στο ίδιο ζεύγος χορδών (*fretted clavichord*), γεγονός το οποίο περιόριζε την δυνατότητα ταυτόχρονης εκτέλεσης τους.

Οι εκφραστικές δυνατότητες του Κλαβίχορδου ήταν περιορισμένες, με ελάχιστο δυναμικό και ηχοχρωματικό εύρος.[39] Όπως έχουν δείξει σχετικές έρευνες η ένταση με την οποία παράγεται ένας φθόγγος σχετίζεται, ακριβώς λόγω του μηχανισμού του, με την *ταχύτητα κρούσης* του γλωσσιδίου επί της χορδής.[40] Επειδή μάλιστα η αναλογία μεταξύ των δύο μερών του μοχλού δεν μπορεί να υπερβεί ένα συγκεκριμένο εύρος, αυτό έχει ως αποτέλεσμα η ταχύτητα με την οποία το γλωσσίδιο κρούει τις χορδές να μην μπορεί να αυξηθεί σημαντικά περισσότερο από την ταχύτητα με την οποία ο

37 Για τα γενικά χαρακτηριστικά του κλαβίχορδου και την ιστορική και κατασκευαστική του εξέλιξη μέσα από ένα πλήθος ιστορικών πηγών και μαρτυριών, βλ. Brauchli (2005). Για την ακουστική του συμπεριφορά σε συνάρτηση με το δυναμικό του εύρος, βλ. d'Alessandro (2010). Για μια πληρέστερη βιβλιογραφική αναφορά, βλ. Kelley (1998). Επίσης για μια συνοπτική παρουσίαση των κατασκευαστικών χαρακτηριστικών και ακουστικών ιδιοτήτων των δύο αυτών οργάνων βλ. Fletcher and Beebe (2010).

38 Ο κώδικας του Robertsbridge (Robertsbridge Codex - c. 1360) αποτελεί την παλαιότερη γραπτή μαρτυρία μουσικού κειμένου για πληκτροφόρο όργανο, ο οποίος αν και πιθανότατα αποδίδεται σε Όργανο, δεν έχει αποκλειστεί και η εκτέλεση του από Κλαβίχορδο (Brauchli 2005, 20).

39 Kirby 2003, 15.

40 Έχει μάλιστα βρεθεί πως η ένταση του παραγόμενου ήχου (σε dB SPL) είναι αναλογικά σχετιζόμενη ως προς τον λογάριθμο της ταχύτητα κρούσης του γλωσσιδίου (D'Alessandro 2013, 85).

εκτελεστής κρούει τα πλήκτρα.[41] Επιπρόσθετα, καθώς η κρούση πραγματοποιείται ανάμεσα σε δύο μεταλλικά μέρη (γλωσσίδιο και χορδή) το σχήμα κυματικής αλλοίωσης της χορδής είναι πάντοτε γωνιακό, ανεξάρτητα από την ταχύτητα κρούσης του γλωσσιδίου. Το γωνιακό αυτό κυματικό σχήμα παράγει έναν ήχο φασματικά πλούσιο σε αρμονικούς, ειδικά στις υψηλές συχνότητες, γεγονός που προσδίδει το ιδιαίτερο αυτό ηχόχρωμα στο συγκεκριμένο όργανο.[42] Ο περιορισμός όμως εδώ έγκειται στο γεγονός πως η ηχοχρωματική αυτή συμπεριφορά παραμένει *αμετάβλητη*: ο εκτελεστής όσο δυνατά ή απαλά και εάν χτυπούσε τα πλήκτρα το ηχόχρωμα παραγόταν με τον ίδιο τρόπο. Η μόνη εκφραστική δυνατότητα που επέτρεπε ο συγκεκριμένος μηχανισμός αφορούσε σε κάποιους χειρισμούς μετά το πάτημα του πλήκτρου (*aftertouch*): καθώς το γλωσσίδιο παρέμενε σε επαφή με τη χορδή, ο εκτελεστής για όσο διάστημα κρατούσε πατημένο το πλήκτρο μπορούσε να παράξει κάποιες μικρές διαφοροποιήσεις στην πίεση της χορδής, με αποτέλεσμα την παραγωγή μικρών διακυμάνσεων στην τονικότητα, την παραγωγή δηλαδή ενός υποτυπώδους vibrato (*bebung*).[43]

Μπορούμε ίσως να φανταστούμε έναν εκτελεστή κλαβίχορδου της αναγεννησιακής και μπαρόκ μουσικής περιόδου: το όργανο αυτό, ελαφρύ και φορητό, τοποθετείται σε μια επιφάνεια και ο μουσικός στέκεται απέναντι του και επιτελεί με μικρές λεπτές κινήσεις των δακτύλων του. Ένα πρώτο στοιχείο της δράσης αυτής αφορά στο γεγονός πως το κλαβίχορδο ως μέσο μουσικής εκφοράς δεν εμπεριέχει τον δικό του χώρο, δεν καταλαμβάνει δηλαδή κάποια δική του ιδιαίτερη χωρικότητα: μεταφέρεται και τοποθετείται κατά βούληση όπου ο ερμηνευτής κρίνει πως αυτό είναι προσφορότερο, αναλόγως την περίσταση. Ένα δεύτερο στοιχείο αφορά στην ίδια την επιτέλεση: καθώς το σώμα του συγκεκριμένου οργάνου είναι αρκετά μικρό και ευαίσθητο χρειάζονται απαλές και προσεγμένες κινήσεις οι οποίες εδράζονται στην κίνηση των δακτύλων του εκτελεστή. Οι κινήσεις του εκτελεστή δεν χρειάζεται να ασκούν δύναμη ή βάρος στο όργανο, καθώς η ταχύτητα εκτέλεσης είναι αυτή που καθορίζει τις δυναμικές του διακυμάνσεις. Κατά την εκτέλεση ωστόσο παρατηρείται μια μικρή δυσκολία η οποία σχετίζεται με τον βαθμό αντίστασης της χορδής: καθώς ο

41 ό.π.
42 D'Alessandro 2013, 86.
43 Fletcher and Beebe 2010, 139 και D'Alessandro 2013, 86.

εκτελεστής πατάει τα πλήκτρα και το γλωσσίδιο μετατοπίζει την χορδή, η αντίσταση της μεταφέρει προς την αντίθετη κατεύθυνση, δηλαδή στα δάχτυλα του εκτελεστή, μια σκληρότητα. Ο εκτελεστής καλείται λοιπόν να ισορροπήσει μεταξύ γρήγορων αλλά ταυτόχρονα απαλών χτυπημάτων στα πλήκτρα.[44] Όλη αυτή η εκτελεστική συμπεριφορά εδράζεται τελικά στην κίνηση κυρίως των δαχτύλων γεγονός το οποίο επιφέρει έναν μεγάλο βαθμό σωματικής αποστασιοποίησης, μια *απουσία σωματικότητας* από την πλευρά του εκτελεστή.

Το τσέμπαλο ως ένα μεγαλύτερο, χωρικά σταθερό, πληκτροφόρο όργανο αποτελούσε ένα σημαντικά διαφοροποιημένο όργανο ως προς την εκφραστική του εκφορά σε σχέση με το κλαβίχορδο.[45] Το όργανο αυτό το οποίο εξωτερικά μοιάζει πολύ με τις πρώιμες μορφές του πιάνου αποτελεί μια στιβαρή ξύλινη κατασκευή η οποία στηρίζεται σε πόδια.[46] Ο εκτελεστής τοποθετείται πλέον σε *σχέση* με αυτό, καταλαμβάνοντας μια συγκεκριμένη χωρική ζώνη η οποία καθορίζεται από το ίδιο το όργανο και η οποία με τη σειρά της καθορίζει την ίδια την εκτελεστική διαδικασία. Σε αντίθεση με το κλαβίχορδο όπου ο ήχος παράγεται από το χτύπημα των χορδών, στο τσέμπαλο οι χορδές ταλαντώνονται από τη νύξη μιας μικρής πέννας (quill) τοποθετημένης στην άκρη ενός ανυψωτικού μεταλλικού στελέχους (jack) το οποίο ανυψώνεται κάθε φορά που ο εκτελεστής πιέζει κάποιο πλήκτρο. Μια ακόμη σημαντική διαφοροποίηση σε σχέση με το κλαβίχορδο είναι πως καθώς ο εκτελεστής πατάει κάποιο πλήκτρο η επαφή της πένας με την χορδή είναι στιγμιαία, αποτρέποντας έτσι κάθε εκφραστική δυνατότητα μετά το πάτημα του πλήκτρου. Για όσο διάστημα ο εκτελεστής κρατάει πατημένο το πλήκτρο η χορδή συνεχίζει να πάλλεται ελεύθερα. Αφήνοντας το πλήκτρο, το μεταλλικό στέλεχος επανέρχεται προς τα κάτω και η χορδή καλύπτεται με ένα στέλεχος απόσβεσης (damper) παύοντας έτσι άμεσα.[47] Καθώς το τσέμπαλο λειτουργεί με ζεύγη χορδών, ένας δεύτερος παρόμοιος μηχανισμός ενεργοποιεί μία ακόμη χορδή η οποία βρίσκεται σε ελαφρώς χαμηλότερη διάταξη από την πρώτη. Κάθε πλήκτρο λοιπόν διεγείρει μέσω των παραπάνω

44 ό.π.

45 Περισσότερα για την ιστορική εξέλιξη του τσέμπαλου βλ. Kottick (2003). Για τα κατασκευαστικά του μέρη βλ. Skowroneck (2003).

46 Υπάρχουν βέβαια και δύο παραλλαγές του σε μικρότερα μεγέθη: το *virginal*, σε παραλληλόγραμμο πλαίσιο όπου οι χορδές διατάσσονται σε μια σχεδόν παραλληλία με τα πλήκτρα, και το *spinet*, σε τριγωνικό πλαίσιο με τις χορδές σε πλάγια διάταξη.

47 Για μια λεπτομερή περιγραφή του μηχανισμού ταλάντωσης της χορδής στο τσέμπαλο βλ. Fletcher and Beebe 2010, 126.

μηχανισμών ταυτόχρονα δύο χορδές: μία χορδή η οποία εκτείνεται στην πλήρη έκταση του οργάνου και η οποία αντιστοιχεί στην ακριβή συχνότητα του παραγόμενου φθόγγου (τονικότητας 8'), και μια δεύτερη στο μισό μήκος (τονικότητας 4') η οποία αντιστοιχεί σε συχνότητα μιας οκτάβας υψηλότερα.[48]

Ο ήχος του τσέμπαλου παρουσιάζει ένα αρκετά πλούσιο φασματικά αρμονικό περιεχόμενο, το οποίο οφείλεται στη γωνιακή κυματική μετατόπιση της χορδής κατά την νύξη της από την πένα.[49] Όσο πιο κοντά βρίσκεται το σημείο νύξης προς το σημείο στήριξης, το φάσμα γίνεται πλουσιότερο με μεγαλύτερο πλήθος αρμονικών αλλά με συνολικά χαμηλότερες τιμές πλάτους ταλάντωσης. Η παρουσία πολλών κυρίαρχων αρμονικών κάνουν τον ήχο να ακούγεται περισσότερο λαμπερός αλλά οι χαμηλές δυναμικές τον κάνουν ταυτόχρονα απαλό. Σε μεγαλύτερες αποστάσεις από το σημείο στήριξης, οι αρμονικές λιγοστεύουν και η θεμελιώδης συχνότητα κυριαρχεί σημαντικά. Καθώς το πλάτος των αρμονικών μειώνεται απότομα, ο ήχος ακούγεται περισσότερο γλυκερός, ταυτόχρονα όμως λόγω κυριαρχίας της θεμελιώδους, περισσότερο έντονος.[50] Κάποιοι κατασκευαστές εκμεταλλεύτηκαν το φαινόμενο αυτής της φασματικής διαφοροποίησης προσθέτοντας σε κάποια όργανα μια δεύτερη σειρά πλήκτρων στο επάνω μπροστινό μέρος του οργάνου, στα οποία το ζεύγος χορδών τοποθετήθηκε σε διαφορετική απόσταση από το σημείο στήριξης, προσδίδοντας έτσι στο όργανο τη δυνατότητα επιλογής εκτέλεσης μεταξύ διαφορετικών ηχοχρωματικών υφών. Σε άλλες περιπτώσεις κατασκευαστών η απόσταση αυτή μεταβάλλεται για την ίδια σειρά χορδών, παρέχοντας τη δυνατότητα στον εκτελεστή να επιλέξει μέσω ειδικών μοχλών (stop levers) κατά την έναρξη ενός μουσικού μέρους το επιθυμητό χρωματικό φάσμα κατά την μουσική εκτέλεση. Σημαντικές επίσης παράμετροι οι οποίες επιδρούν στο ηχοχρωματικό και δυναμικό περιεχόμενο σχετίζονται με τον τύπο και την σκληρότητα της πένας, την απόστασή

48 Μια άλλη κατασκευαστική παραλλαγή χρησιμοποιεί δύο χορδές ίδιας τονικότητας (τονικότητα 8') σε διαφορετικά όμως σημεία στήριξης, το οποίο έχει ως αποτέλεσμα την παραγωγή διαφορετικού αρμονικού περιεχομένου (βλ. παρακάτω). Σπανιότερα, άλλες παραλλαγές αφορούσαν και μια τρίτη διάταξη χορδών τονικότητας 16' (μιας οκτάβας χαμηλότερα).

49 D'Alessandro 2013, 86. Το πλήθος και η φασματική κατανομή των παραγόμενων αρμονικών σχετίζεται με την απόσταση του σημείου νύξης της πένας από το σημείο στήριξης της χορδής (nut), και η τιμή αυτή συνηθίζεται να εκφράζεται ως λόγος προς το συνολικό μήκος της χορδής (1/n) (Fletcher and Beebe 2010, 128–130). Για μια αναλυτική αποτύπωση του φασματικού περιεχομένου βλ. Penttinen (2006).

50 Fletcher and Beebe 2010, 129.

της από το ανυψωτικό στέλεχος αλλά και την ίδια την ηχητική επιφάνεια του οργάνου. Σε κάθε περίπτωση όμως, επειδή όλες οι παραπάνω παράμετροι αφορούν σταθερές, αμετάβλητες κατασκευαστικές ιδιαιτερότητες, το τσέμπαλο αποτελεί ένα φασματικά και δυναμικά *αμετακίνητο* εν πολλοίς όργανο: η εκτέλεση του δεν μπορούσε να διαφοροποιηθεί σημαντικά με δυναμικό τρόπο. Καθώς μάλιστα σε αντίθεση με την σαφώς απλούστερη και αμεσότερη διάταξη του κλαβίχορδου ανάμεσα στον εκτελεστή και στην ηχητική πηγή παρεμβάλλεται πλέον το χτύπημα της πένας, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως το χαρακτηριστικό αυτό προσδίδει μια ακόμη περισσότερο απομακρυσμένη αίσθηση σωματικότητας κατά τη μουσική εκτέλεση.

Συνοψίζοντας, υπάρχουν τρία κοινά βασικά χαρακτηριστικά και για τα δύο όργανα τα οποία προέρχονται από τον μηχανισμό παραγωγής ήχου και τα οποία σχετίζονται με τις εκφραστικές δυνατότητες του εκτελεστή κατά τη μουσική επιτέλεση. Το πρώτο αφορά στην απουσία δυνατότητας ηχοχρωματικής έκφρασης κατά την εκτέλεση. Με εξαίρεση κάποιες μικρές διακυμάνσεις στην τονικότητα κατά το κράτημα των πλήκτρων στο κλαβίχορδο, οι εκτελεστές γενικά δεν μπορούσαν να εκφέρουν σημαντικές διαφοροποιήσεις στο ηχοχρωματικό περιεχόμενο με δυναμικό τρόπο. Ένα δεύτερο στοιχείο αφορά στο μικρό εύρος δυναμικών διακυμάνσεων – σε μικρότερο πάντως βαθμό στο τσέμπαλο –, οι οποίες δεν σχετίζονται με την πίεση στα πλήκτρα αλλά (όπως στην περίπτωση του κλαβίχορδου) με την ταχύτητα εκτέλεσης. Επιπρόσθετα υπάρχει απουσία κάθε διαμόρφωσης στην δυναμική συμπεριφορά όπως στην εκφορά για παράδειγμα περιγραμμάτων δυναμικής (amplitude envelopes). Ένα τρίτο στοιχείο, τέλος, αφορά στο γεγονός πως οι ποικιλματικές συμπεριφορές στα όργανα αυτά είναι περιορισμένες και σχετίζονται κυρίως με *χρονικές διαφοροποιήσεις* στην ρυθμική κυρίως αγωγή: ο εκτελεστής για να πετύχει κάτι τέτοιο έπρεπε να εναλλάσσει θέσεις πλήκτρων μεταβάλλοντας ταυτόχρονα την ταχύτητα εναλλαγής τους. Τα τρία παραπάνω στοιχεία καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τη σωματική δράση του εκτελεστή η οποία εστιάζεται στην κίνηση των δαχτύλων του πρωτίστως και των χεριών του δευτερευόντως, με κύριο χαρακτηριστικό τις εναλλαγές θέσης και ταχύτητας, από την οποία όμως απουσιάζει κάποιου είδους πρόσθετης μυικής ή δυναμικής δράσης. Απουσιάζει επίσης και κάθε άλλη σωματική επίδραση.

Συμπερασματικά τόσο το κλαβίχορδο όσο και το τσέμπαλο, τα δύο κυρίαρχα πληκτροφόρα όργανα στη μουσική της προκλασικής και ως ένα μεγάλο βαθμό της κλασικής περιόδου, παρουσιάζουν συγκεκριμένους μορφολογικούς και εκφραστικούς περιορισμούς οι οποίοι προέρχονται από την ίδια διάταξη του μηχανισμού τους. Η εκτέλεση αφορά μια ερμηνευτική διαδικασία η οποία κατά κύριο λόγο ακολουθεί την ακολουθιακή και μόνο ροή των φθόγγων με μικρές δυναμικές και χρωματικές διαβαθμίσεις. Περιορισμένη εξίσου ήταν και η ποικιλματική και χειρονομική έκφραση, η οποία κατά κύριο λόγο αφορούσε εναλλαγές στη χρονική και ρυθμική αγωγή (*trill*, *mordent*, *turn*, *appoggiatura*, *acciaccatura*, *accelerandi*, *ritardandi*), ενώ υπήρχε απουσία δυνατότητας στη διαμόρφωση περιγραμμάτων δυναμικής.

### 2.1.3. Από το fortepiano στο σύγχρονο πιάνο

Σε μια προσπάθεια να υπερκεραστούν οι αδυναμίες των πληκτροφόρων οργάνων της εποχής, κυρίως σε σχέση με τη δυναμική τους έκταση και ποικιλία, ο *Bartolomeo Cristofori* κατασκευάζει στις αρχές του 18ου αιώνα ένα νέο όργανο το οποίο δανείζεται αρκετά στοιχεία από την υπάρχουσα τεχνολογία αλλά εμφανίζει και σημαντικές καινοτομίες: το *fortepiano*.[51] Η πρώτη σημαντική διαφοροποίηση στο νέο πληκτροφόρο αυτό όργανο αφορά στον καινοτόμο μηχανισμό διέγερσης των χορδών του. Κάθε χορδή πλέον πάλλεται από ένα μικρό σφυρί επενδυμένο στην πιο συνηθισμένη του μορφή από δέρμα.[52] Επιπρόσθετα ανάμεσα στα πλήκτρα και στα σφυριά μεσολαβεί ένας ενδιάμεσος μηχανισμός: καθώς ο εκτελεστής πιέζει κάποιο πλήκτρο ενεργοποιείται ένα ανυψωτικό μεταλλικό στέλεχος (jack) το οποίο με τη σειρά του ωθεί τον βραχίονα του σφυριού να κρούσει τη χορδή. Εδώ εισάγονται δύο καινοτομίες: αφενός η χορδή διεγείρεται μέσω *κρούσης* και όχι *νύξης* ή *επαφής* και αφετέρου η διέγερση αυτή αφορά μια μορφή *ελεύθερης* κρούσης. Σε αντίθεση δηλαδή

51 Για τους λόγους αυτούς μάλιστα ο Cristofi το είχε αρχικά ονομάσει ως μια παραλλαγή του τσέμπαλου: *τσέμπαλο απαλών και έντονων δυναμικών* (*gravicembalo col piano e forte*).

52 Ανάμεσα σε άλλα υλικά τα οποία χρησιμοποιούνταν για την επένδυση των σφυριών ήταν και δέρματα καλυμμένα με λάδι (chamois), δέρμα ελαφιού, δέρμα κάστορα και δέρμα λαγού καθώς επίσης και φελλός. Επειδή το δέρμα με τον καιρό έχανε την ελαστικότητά του από το 1826 και έπειτα ο *Jean-Henri Pape* εφάρμοσε μια νέα μίξη υλικών: βαμβάκι, μετάξι και δέρμα, την λεγόμενη δηλαδή τσόχα (felt), υλικό το οποίο χρησιμοποιείται μέχρι και τις ημέρες μας. (D'Alessandro 2013, 88, Burred 2009, 12).

με το κλαβίχορδο όπου το γλωσσίδιο παραμένει σε επαφή με τη χορδή για όσο διάστημα ο εκτελεστής κρατάει πατημένο το πλήκτρο (tangent-string), στο νέο αυτό όργανο ο μηχανισμός απελευθερώνει το σφυρί αμέσως *πριν* χτυπήσει τη χορδή με αποτέλεσμα το σφυρί να κινείται ελεύθερα ελάχιστα πριν και μετά την κρούση του με τη χορδή (hammer-string).[53] Αυτός ο μηχανισμός διαφυγής (escapement mechanism) προσδίδει στο όργανο μια νέα πολύ σημαντική ηχητική διάσταση καθώς η χορδή πάλλεται ελεύθερα: αυτήν της *χρονικής επιμήκυνσης* του μουσικού φθόγγου. Στην πορεία μάλιστα εξέλιξης του οργάνου προστέθηκε ο μηχανισμός διπλής διαφυγής (double escapement, *Sébastien Erard* – 1821) ή μηχανισμός επανάληψης (repetation mechanism), ο οποίος παρείχε στον εκτελεστή τη δυνατότητα γρήγορων επαναλήψεων του ίδιου πλήκτρου και άρα του ίδιου φθόγγου, χωρίς τον οποίο οι εκτελέσεις των έργων της Ρομαντικής περιόδου θα ήταν αδύνατο να επιτευχθούν.[54]

Ο ιδιαίτερος αυτός μηχανισμός διέγερσης της χορδής μέσω της ελεύθερης κρούσης του σφυριού διαφοροποιεί για πρώτη φορά σημαντικά τις εκφραστικές δυνατότητες του εκτελεστή ως προς το δυναμικό εύρος σε σχέση με τα προγενέστερα όργανα. Στα μεν νυκτά πληκτροφόρα (τσέμπαλο, spinet, virginal) ο έλεγχος και η κίνηση της πένας επί της χορδής πραγματοποιείται με τέτοιον τρόπο ώστε η χορδή να απελευθερώνεται με την ίδια πάντοτε μετατόπιση: ανεξάρτητα από το πόσο αργά ή γρήγορα πατιέται το πλήκτρο το πλάτος ταλάντωσης της χορδής παραμένει πάντοτε το ίδιο.[55] Στα δε πληκτροφόρα επαφής χορδής (κλαβίχορδο) το γεγονός πως το σημείο επαφής του γλωσσίδιου με τη χορδή αποτελεί εκτός από το σημείο διέγερσης και το ένα από τα δύο άκρα της ταλάντωσης της, έχει ως αποτέλεσμα να μην μπορούν να αρθρώνονται μεγάλες δυναμικές: με όση δύναμη και εάν μετατοπίζεται το άκρο μιας κλειστής χορδής η ταλάντωση περιορίζεται σε χαμηλές τιμές πλάτους.[56]

Στο fortepiano πέραν της τεχνολογίας ελεύθερης κρούσης, ένα επιπλέον στοιχείο το οποίο προσδίδει μεγάλες δυναμικές διακυμάνσεις αφορά και το γεγονός πως πλέον

53 Giordano 2010, 356. Για μια εκτενή συγκριτική παρουσίαση της ακουστικής συμπεριφοράς των δύο αυτών οργάνων σε σχέση με τον μηχανισμό ενεργοποίησης και διέγερσης των χορδών τους βλ. επίσης d'Alessandro (2013).

54 Burred 2009, 4.

55 Giordano 2010, 354.

56 Αν και στο μικρό αυτό εύρος δυναμικών ο εκτελεστής είχε μεγάλο εκφραστικό έλεγχο, γεγονός εξάλλου για το οποίο το κλαβίχορδο αποτελούσε ένα από τα αγαπημένα όργανα του J. S. Bach (ό.π.).

παρεμβάλλονται μηχανισμοί μοχλών, οι οποίοι στην πρωταρχική του μορφή ήταν δύο: ο μοχλός του πλήκτρου (key leverage) και ο μοχλός του στελέχους του σφυριού (hammer shank leverage). Η παρεμβολή πολλαπλών μοχλών αυξάνει τη σχέση ταχύτητας κρούσης του πλήκτρου ως προς την ταχύτητα κρούσης της χορδής. Στην περίπτωση του κλαβίχορδου η σχέση ταχύτητας του γλωσσιδίου ως προς την ταχύτητα πλήκτρου είναι ίση με 1:1.5. Η σχέση αυτή στον μοχλό πλήκτρου του fortepiano είναι περίπου ίση με 1:1, αλλά στον μοχλό στελέχους του σφυριού είναι ίση με 1:6. Οι τιμές αυτές δείχνουν πως οι ταχύτητες που επιτυγχάνονται με τον μηχανισμό μοχλών του fortepiano είναι τρεις φορές υψηλότερες από αυτές του κλαβίχορδου.[57] Στους εξελιγμένους μηχανισμούς του σύγχρονου πιάνου οι τιμές αυτές αυξήθηκαν σημαντικά: η ταχύτητα σφυριού σε σχέση με την ταχύτητα γλωσσιδίου είναι πέντε φορές υψηλότερη, επιτρέποντας έτσι ένα πολύ μεγαλύτερο εύρος δυναμικών διακυμάνσεων.[58]

Η ταχύτητα του σφυριού σε συνδυασμό με την μάζα του και τα υλικά κατασκευής της επένδυσης του, ελέγχει όχι μόνο την ένταση με την οποία παράγεται ο ήχος αλλά και το *ηχοχρωματικό περιεχόμενο*. Για μεγάλες ταχύτητες όπου η αλλοίωση της χορδής είναι μεγαλύτερη σχηματίζεται μια περισσότερο γωνιακή κυματική μετατόπιση. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την παραγωγή ενός πλούσιου φάσματος σε αρμονικούς με έμφαση στις υψηλές συχνότητες, ακριβώς όπως στην περίπτωση των προγενέστερων πληκτροφόρων.[59] Για μικρές ταχύτητες η μετατόπιση είναι λιγότερο γωνιακή ενώ η επαφή του σφυριού με τη χορδή κρατάει μεγαλύτερο χρονικό διάστημα, το οποίο έχει ως αποτέλεσμα μέρος της ενέργειας να απορροφάται από την επένδυση του σφυριού.[60] Παράγεται έτσι ένας απαλότερος ήχος με λιγότερους υψηλούς αρμονικούς. Η δυνατότητα αυτή, της *διαφοροποίησης δηλαδή του τονικού χρώματος από φθόγγο σε φθόγγο* αποτέλεσε ένα καινοτόμο χαρακτηριστικό το οποίο επηρέασε σημαντικά τη μουσική έκφραση και δημιουργία.

57 D'Alessandro 2013, 87.

58 Σχετικές μετρήσεις σε ένα όρθιο πιάνο τύπου Gaveau (1930) έχουν δείξει πως οι ταχύτητες αυτές κυμαίνονται μεταξύ 0.11m/s (*ppp*) και 6.83 m/s (*fff*) (Boutillon 1988). Άλλες μετρήσεις σε ένα συναυλιακό Steinway αναφέρουν ταχύτητες σφυριού 1 m/s (*p*), 2 m/s (*mf*), 5 m/s (*f*) με ταχύτητες πλήκτρου 0.1, 0.4, 0.6 m/s αντίστοιχα (Askenfelt and Jansson 1991). Επίσης σε ένα συναυλιακό Bösendorfer οι ταχύτητες που μετρήθηκαν αντιστοιχούν σε ένα εύρος μεταξύ 0.25 and 4 m/s (Palmer and Brown 1991). Βλ. επίσης ό.π.

59 D'Alessandro, 2013, 88, Giordano 2010, 361-363.

60 ό.π.. Για την επαφή του σφυριού με τη χορδή βλ. επίσης Burred 2009, 13-15.

Ο μηχανισμός του fortepiano επέτρεπε ο ήχος να συνεχίζει να ηχεί για όση διάρκεια ο εκτελεστής κρατούσε πατημένα τα πλήκτρα. Καθώς ο εκτελεστής ελευθέρωνε τα πλήκτρα, το στέλεχος απόσβεσης (damper) επανερχόταν στην αρχική του θέση, καλύπτοντας τις χορδές και παύοντας άμεσα τον ήχο τους. Στην πορεία εξέλιξης του οργάνου επινοήθηκαν ένα πλήθος επιπλέον *κρατημάτων* (stops) τα οποία επενέβαιναν με διαφορετικό τρόπο στην ελεύθερη ταλάντωση των χορδών μεταβάλλοντας έτσι την εκφραστικότητα της εκτέλεσης. Αρχικά οι μηχανισμοί αυτοί λειτουργούσαν χειροκίνητα κάτι το οποίο σήμαινε πως ο εκτελεστής έπρεπε να επιλέξει κάθε φορά την ηχοχρωματική εκφορά και να ενεργοποιήσει τον μηχανισμό της σε μη εκτελέσιμο χρόνο, στην αρχή δηλαδή του έργου ή στο χρονικό διάστημα πριν την έναρξη κάποιου μουσικού μέρους – μια παρόμοια δηλαδή λειτουργία που προϋπήρχε και σε κάποιες κατασκευαστικές εκδοχές στο τσέμπαλο.[61] Στα μέσα του 18ου αιώνα οι μηχανισμοί αυτοί αντικαταστάθηκαν από μοχλούς οι οποίοι ενεργοποιούνταν πλέον δυναμικά, κατά τη διάρκεια δηλαδή της εκτέλεσης, αρχικά στο κάτω μέρος της βάσης των πλήκτρων όπου ο εκτελεστής μπορούσε να τους ανυψώσει με το αριστερό ή το δεξί του γόνατο, ενώ προς το τέλος του ίδιου αιώνα με pedal τα οποία πλέον ο εκτελεστής ενεργοποιούσε πατώντας επάνω τους με το πέλμα των ποδιών του – μηχανισμός ο οποίος διαρκεί μέχρι τις ημέρες μας.

Το εύρος και η ποικιλία αυτών των μηχανισμών ήταν μεγάλη και η ηχοποιητική τους λειτουργία διέφερε σημαντικά αναλόγως τον κατασκευαστή.[62] Τρεις από αυτούς έχουν επικρατήσει μέχρι και την σημερινή μορφή του πιάνου: *moderator*, *sustain* και *sostenuto*. Ο πρώτος μηχανισμός (moderator ή soft pedal) ενεργοποιεί ένα ειδικά επενδυμένο στέλεχος (cloth) φτιαγμένο συνήθως από τσόχα το οποίο παρεμβάλλεται ανάμεσα στα σφυριά και τις χορδές περιορίζοντας έτσι την ελεύθερη ταλάντωση τους, γεγονός το οποίο έχει ως αποτέλεσμα ενός δυναμικά απαλότερου, υπόκωφου ήχου. Σε μια παραλλαγή του (una chorda) ο μηχανισμός αυτός μετατοπίζει το πληκτρολόγιο και τη διάταξη του στελέχους των σφυριών ελαφρώς προς τα δεξιά ούτως ώστε τα

61 Lin 2012, 22.

62 Ενδεικτικά: lute, harp και piano stops (αρχές 18ου αιώνα) και μετέπειτα, με την χρήση pedal, (τέλη 18ου αιώνα): bassoon (Fagott), piano, moderator (ή pianissimo), janissary (Turkish effect) και una chorda (Lin 2012, 8, 22, 34-35). Στην περίπτωση για παράδειγμα του Fagott ο μηχανισμός αυτός αφορούσε μια λεπτή επιφάνεια ειδικά επεξεργασμένου χαρτιού η οποία ανυψωνόταν ανάμεσα στις χορδές και στα σφυριά.

σφυριά να χτυπούν μια χορδή λιγότερη (δύο αντί για τρεις, ή αντίστοιχα στις μπάσες χορδές μία αντί για δύο) παράγοντας έτσι έναν απαλότερο ήχο. Ο δεύτερος μηχανισμός (sustain ή damper pedal) απομακρύνει το εφαπτόμενο στέλεχος απόσβεσης (damper rail) από το σύνολο των χορδών και τις απελευθερώνει από κάθε κράτημα, επιτρέποντας έτσι την αναπαραγωγή ενός ζωηρού αντηχητικού ήχου με μεγάλη διάρκεια απόσβεσης. Οι δύο αυτοί μηχανισμοί ενεργοποιούνταν αρχικά από τους μοχλούς ανύψωσης με το γόνατο, ενώ στη συνέχεια αντικαταστάθηκαν με ένα αριστερό και ένα δεξί pedal ποδιών αντίστοιχα. Ένας τρίτος μηχανισμός, το pedal του οποίου παρεμβάλλεται ανάμεσα στα άλλα δύο και το οποίο επίσης απαντάται μέχρι τις ημέρες μας (sostenuto pedal: *Boisselot of Marseille* – 1844 και *Claude Montal of Paris* – 1862), επιτρέπει την ελεύθερη ταλάντωση συγκεκριμένων χορδών που αντιστοιχούν στα πλήκτρα που ήταν ήδη κρατημένα όταν αυτός ενεργοποιείται, παρέχοντας έτσι τη δυνατότητα συνύπαρξης στην ίδια εκτελεστική χειρονομία αντιθετικών ηχοχρωματικών και δυναμικών υφών.

Εκτός όμως των επιμέρους αυτών μηχανισμών ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η μοναδική συνολική ηχητική συμπεριφορά του οργάνου. Στην κατεύθυνση αυτή συντελούν δύο πολύ ενδιαφέροντα ακουστικά φαινόμενα τα οποία προέρχονται από τα ιδιαίτερα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά του νέου πληκτροφόρου αυτού οργάνου και τα οποία χαρακτηρίζουν τη μοναδική φασματική και ηχοχρωματική του ταυτότητα ως προς το αρμονικό περιεχόμενο του παραγόμενου ήχου. Το πρώτο αφορά στο φαινόμενο της *δυσαρμονικότητας* (*inharmonicity*) το οποίο παρουσιάζεται κατά κύριο λόγο στις χαμηλές και στις υψηλές συχνοτικές περιοχές και αφορά στην παρουσία μη αρμονικού περιεχομένου στους παραγόμενους φθόγγους, πολλαπλάσια δηλαδή της θεμελιώδους συχνότητας τα οποία είναι ελαφρώς μη ακέραια σε σχέση με αυτήν. Αν και εκ πρώτης όψεως αυτό φαντάζει ως ένα μη επιθυμητό φαινόμενο, μελέτες έχουν δείξει πως όταν αυτό συμβαίνει σε έναν ελεγχόμενο βαθμό είναι όχι μόνο επιθυμητό αλλά προσθέτει και μια αίσθηση πλούσιου φασματικού περιεχομένου.[63] Μια δεύτερη ιδιαιτερότητα η οποία θα μπορούσε επίσης να εκληφθεί ως μια μη επιθυμητή κατασκευαστική αδυναμία αφορά στο φαινόμενο της *διπλής απόσβεσης* (*double decay*). Το φαινόμενο αυτό παρουσιάζεται στις διπλές (ή αργότερα

63 Burred 2009, 26.

τριπλές) χορδές κάθε φθόγγου οι οποίες παρόλο που ενεργοποιούνται ταυτόχρονα με το πάτημα του πλήκτρου, αυτές πάλλονται σε διαφορετικές φάσεις λόγω κυρίως της ανομοιογένειας που παρουσιάζει η επιφάνεια του σφυριού αλλά και του ελαφρώς διαφορετικού μεταξύ τους κουρδίσματος.[64] Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την παραγωγή ενός πλήθους ασυμφωνιών και συμφωνιών φάσης του ίδιου φθόγγου το οποίο έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία *διακροτήματος* (*beating effect*), ένα ακουστικό φαινόμενο το οποίο προσδίδει φασματικό όγκο στο ηχητικό αποτέλεσμα. Επιπρόσθετα, καθώς σταδιακά η μια από τις δύο χορδές λόγω ενεργειακής απόσβεσης παύει να πάλλεται, αυτή επαναδραστηριοποιείται καθώς συντονίζεται με την δεύτερη η οποία συνεχίζει να μεταδίδει ενέργεια στην γέφυρα του οργάνου. Ο συντονισμός αυτός παράγει μια συνηχητική διάσταση η οποία δημιουργεί έναν μοναδικό ηχητικό πλούτο.

Η ιδιαίτερη αυτή ηχητική ταυτότητα του πιάνου ενισχύθηκε ακόμη περισσότερο από μια σειρά από κατασκευαστικές καινοτομίες στο διάστημα μεταξύ του πρώτου και του τελευταίου τετάρτου του 19ου αιώνα. Η πρώτη από αυτές αφορά στην διάταξη των χορδών του η οποία αρχικά βρισκόταν σε πλήρη παραλληλία ακολουθώντας το μοντέλο των προγενέστερων πληκτροφόρων. Ο *Jean-Henri Pape* στις αρχές του 19ου αιώνα εισάγει μια νέα διάταξη: οι μπάσες χορδές αφενός διασταυρώνονται σε μια διαγώνια πλέον τοποθέτηση με τις υπόλοιπες χορδές (overstringing ή cross-stringing) και αφετέρου μια ξεχωριστή γέφυρα μεταδίδει την ταλάντωση τους στο ηχητικό σώμα του οργάνου. Σε ελαφρά διαγώνια κλίση τοποθετούνται επίσης και οι μεσαίες χορδές. Ο λόγος για αυτήν την νέα στήριξη αφορά στο γεγονός πως οι χορδές γίνονται παχύτερες και μακρύτερες σε μήκος, ενώ σε κάθε πλήκτρο αντιστοιχούν πλέον τρεις – εκτός των μπάσων που παραμένουν δύο. Επίσης το ίδιο το υλικό της χορδής μεταβάλλεται: αρχικά φτιαγμένες από σίδηρο, έπειτα από χυτοσίδηρο (*Webster & Horsfal* – 1834) και τελικά από ατσάλι (*Martin Miller* – 1840).[65] Σταδιακά λοιπόν το πιάνο γίνεται ένα όργανο με ολοένα και ισχυρότερες δυνάμεις έλξης.[66] Για να υποστηριχθεί κατασκευαστικά κάτι τέτοιο μεταλλικά μέρη άρχισαν να τοποθετούνται εντός του πλαισίου του για την καλύτερη υποστήριξή του, ενώ στην πιο εξελιγμένη

64 Weinreich 1977, Burred 2009, 27-29.

65 Dolge 1911, 124-126.

66 Στο fortepiano των αρχών του 19ου αιώνα οι δυνάμεις αυτές υπολογίζονταν στους 9 τόνους (ό.π. 69). Στη σημερινή εποχή οι δυνάμεις πίεσης οι οποίες ασκούνται από τις χορδές στο πλαίσιο ενός όρθιου πιάνου αθροίζονται σε 14 τόνους, ενώ για ένα μεγάλο συναυλιακό πιάνο (grand piano) μπορούν να φτάσουν μέχρι και τους 30 τόνους (Burred, 2009, 18).

του μορφή η ξύλινη επιφάνεια του αντηχείου κάτω από τις χορδές αντικαθίσταται από μια μεταλλική πλάκα (1825),[67] γεγονός το οποίο επίσης συμβάλλει στο ιδιαίτερο ηχοχρωματικό του περιεχόμενο.

Στο χρονικό αυτό συνεχές διαρκών τροποποιήσεων και κατασκευαστικών μεταβολών όλες οι παραπάνω οργανοποιητικές καινοτομίες μετατρέπουν σταδιακά το fortepiano από ένα όργανο με μια ευκρινώς διακριτή, περισσότερο λιτή ακουστική συμπεριφορά σε ένα όργανο με ολοένα και πλουσιότερο εύρος δυναμικής και ηχοχρωματικής εκφοράς.[68] Το σύγχρονο πιάνο αφορά πλέον έναν στιβαρό, ογκώδη μηχανισμό[69] τον οποίο ο εκτελεστής καλείται να εκτελέσει επιλέγοντας από ένα μεγάλο εύρος δυναμικών, τονικών και ηχοχρωματικών διακυμάνσεων. Η σημαντικότερη συνεισφορά του σε σχέση με τα προγενέστερα μουσικά όργανα της ίδιας οικογένειας εντοπίζεται στο γεγονός πως μέσα από τον πλούσιο αυτόν ηχητικό όγκο, το πιάνο αφορά ένα όργανο το οποίο εμπλουτίζει δυναμικά, μορφοποιεί και διαμορφώνει *χωρικό περιβάλλον*: ένας νέος ηχητικός χώρος αρθρώνεται εντός του φυσικού χώρου επιτέλεσης με σαφή μορφολογικά χαρακτηριστικά.

Το ηχητικό λοιπόν μέσο είχε εφευρεθεί. Το χρονικό αυτό διάστημα κατά το οποίο αναπτύχθηκαν όλες οι παραπάνω τεχνολογικές καινοτομίες και είχαν σαν αποτέλεσμα τη διαμόρφωση ενός μουσικού οργάνου με πρωτόγνωρες εκφραστικές δυνατότητες, δεν θα μπορούσε να μην σχετίζεται με ένα γενικότερο πρόταγμα για ευρύτερες μεταβολές. Μεταβολές οι οποίες προέρχονταν από ένα γενικότερο ριζοσπαστικό πνεύμα στην ανθρώπινη σκέψη και επακόλουθα στην ευρύτερη καλλιτεχνική έκφραση και δημιουργία.

67 *Erard fortepiano* (Abraham, 1990, 237).

68 Για τους κατασκευαστές και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που προσέδωσαν στην εξέλιξη του πιάνου μια από τις πρώτες σημαντικές μονογραφίες είναι αυτή του Dolge (1911), ενώ στις πλέον πρόσφατες συγκαταλέγονται και αυτές του Clinkscale (1993, 1999).

69 Στη σημερινή του μορφή ένα σύγχρονο πιάνο αποτελείται από περίπου 12.000 διαφορετικά μέρη, η κατασκευή και συναρμολόγηση των οποίων απασχολεί περισσότερο από 500 άτομα και διαρκεί έως και ένα έτος (Chaplin, 2006).

## 2.2. Η εποχή της μετάβασης

### 2.2.1. Μεταβολές στο μουσικό ιδίωμα

Την εποχή που το πιάνο πρωτοεμφανίστηκε δεν προσέλκυσε κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον από τους συνθέτες της εποχής. Παρ' όλες τις υποσχόμενες δυνατότητες του νέου αυτού οργάνου θα χρειαζόταν τουλάχιστον μισός αιώνας μετά την εμφάνιση του για να αρχίζει να βρίσκει την αποδοχή και περισσότερο από έναν αιώνα για να διεκδικήσει με την ιδιαίτερη εκφραστική του ταυτότητα τον χώρο του στα μουσικά πράγματα της εποχής. Όπως έχει επισημανθεί,

"*Το πιάνο εισήλθε σε έναν κόσμο ο οποίος δεν ήταν αρκετά έτοιμος για αυτό. Η Πολυφωνία παρέμενε ο ήχος της εποχής, το τσέμπαλο δέσποζε και απ΄ ότι φαινόταν κανείς δεν έδινε σημασία γι' αυτήν την παράξενη νέα εφεύρεση*"[70]

Το πιάνο στην πρωταρχική του μορφή ήταν ένα ιδιαιτέρως δαπανηρό όργανο, καθώς απαιτούσε ακριβή πρώτη ύλη και έμπειρους τεχνίτες με πολλές κατασκευαστικές εργατοώρες.[71] Παρόλο λοιπόν που ο Cristofori είχε την στήριξη από την αυλή της εποχής του[72] και παρόλο που το νέο αυτό όργανο προωθήθηκε με διάφορους τρόπους,[73] αποτέλεσε εν πολλοίς ένα απόκτημα των οικονομικά ισχυρών, ένα σύμβολο status το οποίο παρέμενε εντός των ορίων της αυλής των ευγενών.[74]

Την ίδια περίοδο με την εμφάνιση του πιάνου παρατηρούνται ωστόσο σημαντικές μεταβολές στις κυρίαρχες μουσικές φόρμες και στο ρεπερτόριο της εποχής, οι οποίες

70 Lowrance 2014, 3. Στη διαπίστωση αυτή βεβαίως συνηγορούσε και το γεγονός πως στις πρώτες του μορφές παρουσίαζε αρκετά κατασκευαστικά προβλήματα (ό.π. 4)

71 Ενδεικτικά το κόστος του κτήσης του απαιτούσε ένα ποσό τέσσερις ή και πέντε φορές υψηλότερο από το πλέον φημισμένο τσέμπαλο της εποχής εκείνης (Lin 2012, 14).

72 Ο Cristofori ήταν ο επίσημος κατασκευαστής και επιμελητής οργάνων του πρίγκηπα Ferdinando Maria de'Medici του Δουκάτου της Τοσκάνης, ο οποίος παρείχε μεγάλη υποστήριξη στην διάδοση του στους υπόλοιπους ευγενείς και μονάρχες της Ευρώπης. Εξάλλου η ίδια οικογένεια των Μεδίκων υποστήριξε οικονομικά τον Cristofori στη βελτίωση του οργάνου και στην εκμάθηση τεχνιτών για την κατασκευή του (ό.π. 3).

73 Ο δημοσιογράφος και εκδότης της εποχής Scipione Maffei επίσης υποστηρικτής της εφεύρεσης του Cristofori, αλλά και οικονομικά εξαρτώμενος από τον οίκο των Μεδίκων, δημοσίευσε ένα εκτενές άρθρο για το νέο αυτό όργανο στην περιοδική του έκδοση *Giornale de'letterati d'Italia* (Good 2002, 36, Lowrance 2014, 3).

74 Lin 2012, 15, 64.

μεταξύ άλλων σχετίζονται και με την σταδιακή εξασθένιση της τάξης των αριστοκρατών και του συστήματος της πατρωνίας, και την επακόλουθη άνοδο της μεσαίας τάξης.[75] Οι παλαιότερες δομές πολυφωνίας (cantus firmus settings, imitative contrapuntal), η τοκάτα, η σουίτα παραχωρούν τη θέση τους σε νέα δομικά σχήματα, μεταξύ των οποίων το κουαρτέτο εγχόρδων, η συμφωνία και μια μορφή η οποία θα εμφανιστεί στις αρχές του 18ου αιώνα και θα αποτελέσει το μορφολογικό σχήμα εντός του οποίου θα αναπτυχθεί νέο μουσικό περιεχόμενο: η φόρμα της *σονάτας*.[76] Κοινό στοιχείο όλων των παραπάνω νέων ειδών αποτελεί η τεχνική της *θεματικής ανάπτυξης*. Η ενόργανη αυτή μουσική κατόρθωσε αρχικά να διεκδικήσει ένα ισότιμο μερίδιο με τη φωνητική μουσική στην καθημερινή πρακτική, να βρει την απαιτούμενη κοινωνική αποδοχή και σταδιακά να κυριαρχήσει.[77] Σε αντίθεση έτσι με τις προγενέστερες αισθητικές αντιλήψεις περί εξύμνησης του Θείου και διαπαιδαγώγησης του ατόμου, στο νέο αυτό περιβάλλον ανοίγματος σκοπός πλέον της μουσικής αποτελεί η *απόλαυση των αισθήσεων*. Έτσι η κοσμική μουσική στοχεύει στα ευρύτερα κοινωνικά στρώματα μέσα από την όπερα και από συναυλίες οι οποίες απευθύνονται στην πολυπληθέστερη μεσαία τάξη, ενώ οι συνθέτες της εποχής διευρύνουν το ρεπερτόριο τους καθώς ανάμεσα στο κοινό τους περιλαμβάνεται τόσο ο ερασιτέχνης όσο και ο φιλόμουσος.[78]

Μια νέα αισθητική τάση διαμορφώνεται η οποία προτάσσει την ομορφιά και τη φυσικότητα της ξεκάθαρης, γλαφυρής και ρέουσας μελωδίας έναντι της αντιστικτικής δομής,[79] ενώ η μουσική δημιουργία επικεντρώνεται πλέον στην ενόργανη μουσική η οποία προϋπάρχει πριν από κάθε κειμενικότητα: σε αντίθεση με τη φωνητική μουσική η οποία χρησιμοποιεί εύληπτες λέξεις, η ενόργανη μουσική χρησιμοποιεί την

75 Kirby 2003, 54.

76 ό.π. Κατά τον Johan Sulzer μάλιστα η σονάτα αποτελεί την πλέον ικανή μορφή ενόργανης μουσικής - έναντι για παράδειγμα της συμφωνικής μορφής, του κονσέρτου ή της οβερτούρας, προκειμένου να αποδοθούν "άρρητα συναισθήματα" (Baker, Christensen 1995, 103).

77 Baker, Christensen 1995, 4, Kirby 2003, 54-55, 137.

78 Μέσα στο πνεύμα αυτό χαρακτηριστικό είναι το γεγονός πως αρκετοί συνθέτες συνέθεσαν σονάτες και άλλα είδη τα οποία απευθύνονταν αποκλειστικά στο γυναικείο φύλο (Kirby 2003, 54).

79 Κατά τον 18ο αιώνα υπήρξε μια σφοδρή αντιπαράθεση ανάμεσα στους μουσικολόγους της εποχής σχετικά με την υπεροχή της μελωδίας (οριζόντια ανάπτυξη) ή της συγχορδίας (κάθετη ανάπτυξη). Το ζήτημα αυτό ωστόσο ξεκαθαρίζει προς το τέλος του αιώνα όταν ο Heinrich Koch μέσα από το έργο του "*Versuch einer Anleitung zur Composition*" ("*Εισαγωγική Πραγματεία περί Μουσικής Σύνθεσης*") (1782-1793) αποδίδει μια ισότιμη συνεργατική βαρύτητα (Baker, Christensen 1995, 114-115). Βλ. επίσης, Baker 1988.

"γλώσσα των συναισθημάτων".[80] Επιπρόσθετα σε αντίθεση με τη μουσική Μπαρόκ όπου η έκφραση ενός μοναδικού περιεχομένου, μιας μοναδικής συναισθηματικής κατάστασης αποτελεί το ιδεώδες, προκύπτει πλέον η ανάγκη να αναδειχθούν ένα πλήθος διαφορετικών χαρακτήρων και συναισθηματικών καταστάσεων.[81] Σε ένα τέτοιο διαρκές ευμετάβλητο συναισθηματικό υπόβαθρο όπου οι εναλλαγές αυτές αποτελούν αισθητικό ζητούμενο, το πιάνο με τις νέες κατασκευαστικές του δυνατότητες αποτελεί το κατάλληλο εκφραστικό μέσο το οποίο παρέχει τη δυνατότητα των δυναμικών και εκφραστικών διακυμάνσεων που απαιτούνται για να αποδοθεί το νέο αυτό ιδίωμα.

### 2.2.2. Ένα νέο σκεπτόμενο πνεύμα

Στη νέα εποχή του ύστερου Διαφωτισμού και τις απαρχές του Ρομαντισμού, το υποκείμενο πλέον συνειδητοποιεί τον ιστορικό του ρόλο και δρα ελεύθερο, απαλλαγμένο από δεσμεύσεις και από ασφυκτικούς φορμαλιστικούς και αισθητικούς περιορισμούς. Στην πορεία αυτής της κατάκτησης η οποία ξεκινάει στα τέλη του 17ου αιώνα και κορυφώνεται με τον Kant, δύο ίσως ήταν οι σημαντικότερες παρακαταθήκες που έθεσαν τα θεμέλια για αυτές τις μεταβολές στην σκέψη του ανθρώπινου πνεύματος: ο διαφορικός λογισμός και η γενικότερη μέθοδος της επιστημονικής σκέψης του Νεύτωνα κατά πρώτο λόγο, και ο απειροστικός λογισμός του Leibniz.

Σε αντίθεση με το Καρτεσιανό μοντέλο το οποίο προδιέγραφε μια ολιστική αξιωματική προσέγγιση, ένα σύνολο άκαμπτων και αιώνιων κανόνων, ο Νεύτωνας έθεσε τις βάσεις της αναλυτικής μεθόδου σύμφωνα με την οποία η επιστημονική διερεύνηση των επιμέρους συνθέτουν τελικά το όλο. Η αντίληψη αυτή διαμορφώνει ένα ελεύθερα σκεπτόμενο πνεύμα το οποίο παρατηρεί τα φαινόμενα και μέσω της ανάλυσης, συνθέτει. Καθώς έτσι η αρχή και ο νόμος δεν αποτελούν πλέον μια αξιωματική αλήθεια αλλά ένα ζητούμενο, δομείται μια νέα μεθοδολογία του συστηματικού πνεύματος έναντι του στείρου πνεύματος του συστήματος. Το

80 Baker, Christensen 1995, 95.
81 Kirby 2003, 55.

ανθρώπινο πνεύμα υπόκειται έτσι σε μια διαρκή αναθεωρητική στάση.[82] Αντίστοιχα ο Leibniz προτάσσει ένα πλουραλιστικό σύμπαν στο οποίο η μονάδα αποτελεί ένα ενεργό υποκείμενο που επιδρά με το φυσικό περιβάλλον και το διαμορφώνει· επενεργεί μέσα από ένα πλήθος απείρων καταστάσεων. Ο Λόγος πλέον ως επενέργεια αποτελεί την κεντρική μορφοποιητική δύναμη που οδηγεί στην ανακάλυψη της αλήθειας.[83]

Κατά την περίοδο η οποία σηματοδοτεί το τέλος του Διαφωτισμού και τις απαρχές του Ρομαντισμού κυριαρχεί η έννοια της αυτεπίγνωσης, της συνείδησης της ατομικής συνειδητότητας κατά την οποία το Εγώ συνειδητοποιεί την υπόσταση του ως μια σκεπτόμενη νοήμων οντότητα. Η περίοδος αυτή για κάποιους μελετητές χονδρικά εκκινεί με τη δημοσίευση του έργου "*Κριτική του Καθαρού Λόγου*" του *Immanuel Kant* (1781) και τελειώνει με τον θάνατο του *Friedrich Hegel* το 1831.[84] Το ίδιο έτος που δημοσιεύεται μάλιστα το εμβληματικό αυτό έργο του Kant συμπίπτει με την αποποίηση από την πλευρά του Mozart των υπηρεσιών του ως συνθέτη της αυλής του πρίγκηπα-αρχιεπισκόπου του Saltzburg και την χειραφέτηση του, πράξη η οποία σηματοδοτεί την αρχή της ώριμης περιόδου του με την ταυτόχρονη μετοίκιση του στη Βιέννη. Ο ύστερος γερμανικός Διαφωτισμός διακατέχεται από αυτήν την "*τάση απελευθέρωσης του ατόμου από την αυτο-υφιστάμενη του δεσποτεία*".[85]

Η διεργασία της αυτεπίγνωσης ξεκινάει από την ταυτοποίηση των ορίων του Εγώ, τα οποία συμπίπτουν με το σημείο εκείνο όπου η αμιγής επίγνωση του εαυτού ολοκληρώνεται, και μια επίγνωση του άλλου, του εξωτερικού κόσμου, εκκινεί. Το εξωτερικό αυτό στοιχείο πρέπει να έχει υλική υπόσταση, να είναι αληθινό, όχι φανταστικό, προκειμένου ο εαυτός να το αναγνωρίσει. Ο Kant μέσω των μηχανισμών της *a priori* και *a posteriori* γνώσης, όπου η πρώτη επιτρέπει στο υποκείμενο να δημιουργήσει τις απαραίτητες εννοιολογικές δομές προκειμένου να κατακτήσει την δεύτερη, έθεσε το ζήτημα της υπερβατολογικής αναγωγής. Καθώς η a posteriori γνώση προκύπτει από την αλληλεπίδραση της νόησης και των αισθητηριακών

82 Cassirer 2013, 55-57.
83 ό.π. 86, 88, 63.
84 Donelan 2008.
85 Μια ρήση του Kant στο ερώτημα "*Was ist Aufklärung?*" ("*Τι είναι Διαφωτισμός;*") όπως απαντάται στο ομώνυμο δοκίμιο του 1787 (Baker, Christensen 1995, 9).

δεδομένων, παρέχει τη δυνατότητα στο υποκείμενο να κατανοήσει, να διαχειριστεί, να κατηγοριοποιήσει και να περιγράψει τον φυσικό κόσμο. Αυτή η διάκριση μεταξύ a priori και a posteriori γνώσης επιτρέπει στο υποκείμενο να ανάγει την ύπαρξη έμφυτων ικανοτήτων –ως ένα σύνολο εγγενών δεξιοτήτων–, προκειμένου να κατηγοριοποιήσει την αντίληψη σε κλάσεις όπως η ποσότητα, το σχήμα ή το μέγεθος.[86] Αντίστοιχα αυτή η λειτουργία αναγωγής είναι υπερβατολογική λόγω της κοινής ανθρώπινης εμπειρίας: το γεγονός πως όλοι οι άνθρωποι πραγματοποιούν με τον ίδιο τρόπο τις κατηγοριοποιητικές διακρίσεις καταδεικνύει πως αυτές είναι καθολικές.[87]

Κατά την επιστημολογία του Ιδεαλισμού η στιγμή κατά την οποία το Εγώ αναγνωρίζει και καθορίζει την υπόσταση του σε αντιδιαστολή με το μη-Εγώ (μη-ίδιον), τον εξωτερικό δηλαδή κόσμο και τα υλικά αντικείμενα, αποτελεί μια στιγμή *αισθητικής συγκρότησης*. Ο Kant εκτός των άλλων προσπαθεί να θέσει τις βάσεις μιας νέας αισθητικής αντίληψης του ωραίου η οποία δεν θα βασίζεται πλέον σε λογικά αξιώματα μιας εμπειριοκρατικής επιστημολογίας.[88] Μια τέτοια διεργασία δεν θα μπορούσε λοιπόν να αφορά μια a priori γνώση καθώς θα αποτελούσε μια διεργασία λογικών συσχετίσεων. Ομοίως όμως δεν θα μπορούσε να αφορά την ελεύθερη βούληση και μόνο, καθώς θα αποτελούσε μέρος μιας διατύπωσης ιδιοσυγκρασιακής μορφής και άρα πλήρως εξαρτώμενης από τις προσωπικές αντιλήψεις. Κατ' αυτόν τον τρόπο σύμφωνα με τον ίδιο, κατέχουμε μια ξεχωριστή a priori ικανότητα *κριτικής δύναμης* (*der Urteilskraft*), η οποία αποτελεί την τομή μεταξύ της a priori και a posteriori γνώσης, ως ένα κοινό αποτέλεσμα της εμπειρίας με τον εξωτερικό κόσμο και των εγγενών μας ικανοτήτων.[89]

---

86 Ο Kant διέκρινε δώδεκα τέτοιες κατηγορίες νόησης τις οποίες μοίρασε σε τέσσερις ομάδες: της *ποσότητας* (ενότητα, πολλότητα, ολότητα), της *ποιότητας* (πραγματικότητα, άρνηση, περιορισμός), της *σχέσης* (ενύπαρξης και αυθύπαρξης, αιτιότητας και εξάρτησης/ αιτία-αποτέλεσμα, κοινότητας/ αλληλεπιδραση δρώντος και πάσχοντος) και του *τρόπου* (δυνατότητα-αδυνατοτητα, ύπαρξη-ανυπαρξία, αναγκαιότητα-τυχαιότητα) (Τσέτσος 2004, 52).

87 Donelan 2008, 3, 6.

88 Τα πρώτα ψήγματα για τη διατύπωση μιας θεωρίας της αισθητικής από τον Kant βρίσκονται σε μια υποσημείωση της δεύτερης έκδοσης στην Κριτική του Καθαρού Λόγου όπου ασκεί κριτική στις προγενέστερες θεωρίες αλλά και στη χρήση του όρου "*Αισθητική*" όπως αυτή πρωτοδιατυπώθηκε από τον *Baumgarten* (ό.π. 8). Περισσότερα για την αισθητική συγκρότηση της εποχής βλ, "*Τα Θεμελιώδη Προβλήματα της Αισθητικής*" στο Cassirer, 2013.

89 ό.π. 10.

Καθώς όλες οι αισθητικές θεωρίες μέχρι την εποχή εκείνη προέρχονταν σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό από την Αριστοτελική παράδοση, εστιάζοντας έτσι περισσότερο στη διαδικασία και λιγότερο στο ίδιο το έργο, οι αντιλήψεις αυτές οι οποίες διατυπώνονται στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα αποτελούν μια τομή. Ειδικότερα για τη Μουσική Δημιουργία το θέμα ανακύπτει με την εμφάνιση της ενόργανης μουσικής: εάν ο ρόλος της Μουσικής αφορά στη μίμηση των παθών τότε η ενόργανη μουσική απογυμνωμένη από κάθε κειμενικά ή προγραμματικά συμφραζόμενα τι ακριβώς θα έπρεπε να μιμείται;[90] Αυτό το κενό στην ερμηνεία της νέας μουσικής πράξης ήρθε εν μέρει να καλύψει αρχικά ο αγγλικός εμπειρισμός μετατοπίζοντας το κέντρο βάρους προς μια αισθητική των αισθήσεων, ενώ σταδιακά προς το τέλος του αιώνα οι Γερμανοί φιλόσοφοι αποτέλεσαν έναν τρίτο πόλο προτάσσοντας μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στον ορθολογισμό και την αισθησιαρχία.

Σε γενικές λοιπόν γραμμές η επικέντρωση των αισθητικών θεωριών στη διαδικασία, στην μηχανοποιημένη αποτύπωση στατικών συναισθηματικών καταστάσεων Καρτεσιανής λογικής είχε φτάσει πια σε ένα τέλμα: εάν ο κόσμος αρχίζει να αναδύεται ως ένας στρόβιλος δυναμικών μεταβολών και διεργασιών πώς θα μπορούσαν στατικοί όροι αναφοράς να χτίσουν μια νέα καίρια γλώσσα η οποία θα ερμήνευε τη νέα πραγματικότητα; Ένα αντικείμενο πλέον δεν μπορούσε να προσδιοριστεί από τα εξωτερικά, ορατά του στοιχεία, αλλά από τα εσωτερικά, ουσιώδη χαρακτηριστικά του, προτάσσοντας έτσι μια φιλοσοφία της *οντολογίας*.[91] Η παραπάνω μετάβαση από τη μηχανιστική ψυχή στην περισσότερο ασαφή, σκοτεινή εσωτερική πλευρά της ανθρώπινης προβολής αποτελεί ένα σημείο τομής στις αντιλήψεις και στις εκφάνσεις –καλλιτεχνικές και άλλες– της εποχής.

### 2.2.3. Η μουσική δημιουργία στο επίκεντρο των αισθητικών θεωριών

Σε αυτό το πλαίσιο θεωρητικοί της εποχής προσπαθούν να διατυπώσουν αισθητικούς κανόνες προκειμένου να ερμηνεύσουν ανάμεσα στις υπόλοιπες καλές τέχνες και την τέχνη της μουσικής. Ο *Johann Sulzer* καθορίζει "*ως την πλέον σημαντική, αν όχι μοναδική, αποστολή της ιδανικής μουσικής σύνθεσης την επακριβή έκφραση*

90 Baker, Christensen 1995, 5.
91 Biddle 1996, 26.

*συναισθημάτων και παθών μαζί με όλες τις ιδιαίτερες αποχρώσεις τους*",[92] καθώς "*η ίδια η φύση έχει προτάξει μια άμεση σύνδεση μεταξύ της ακοής και της ψυχής*".[93] Σε αντίθεση λοιπόν με προγενέστερους θεωρητικούς, όπως ο *Charles Batteux*, όπου μεγαλύτερη αξία στη μουσική τέχνη έχει η μίμηση εκείνης της αδιόρατης ανθρώπινης συγκίνησης αντί της απεικόνισης του εξωτερικού κόσμου – προκρίνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τη φωνητική μουσική[94]–, εδώ όλοι οι ήχοι που μας περιβάλλουν –και κατ' επέκταση οι μουσικοί ήχοι– συνδέονται άμεσα με τα ανθρώπινα συναισθήματα με μια αμφίδρομη αλληλεπίδραση: "*Κάθε συναίσθημα υποδηλώνει συγκεκριμένους ήχους, και οι ήχοι αυτοί μπορούν με τη σειρά τους να αφυπνίσουν στην ψυχή αυτά τα βαθιά συναισθήματα από τα οποία ξεπήδησαν*"[95] Εδώ ο Sulzer ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμό με τις αισθητικές αντιλήψεις του *Archibald Alison* σύμφωνα με τον οποίο οι προσλαμβάνουσες αισθήσεις είναι αυτές οι οποίες εκκινούν την ανθρώπινη φαντασία σχηματίζοντας νοητικές επαγωγές μέσω των οποίων αναδύονται ιδέες σε αναλογία και συσχέτιση με τα χαρακτηριστικά των αντικειμένων ή των λειτουργιών της πρόσληψης μας.[96] Η έννοια της *συσχέτισης* (*association*) είναι κεντρική στη θεωρία του Alison καθώς τα αντικείμενα αισθητικής συγκρότησης διαφοροποιούνται μεταξύ τους σε διαφορετικές κατηγορίες ως αλυσίδες συσχετίσεων, τα συστατικά μέρη των οποίων ενσωματώνουν διαφορετικά συναισθήματα. Και είναι ακριβώς αυτή η συνδυαστική συνάθροιση των συναισθημάτων κατά τον Alison η οποία παράγει μια σύνθετη αίσθηση, αυτό που αποκαλούμε "*όμορφο*" ή "*υψηλό*". Με έναν αντίστοιχο τρόπο η αισθητική πρόσληψη ενός ήχου ως παράγωγο μιας μουσικής σύνθεσης ανάγεται και αυτή σε παρόμοιες συσχετίσεις.[97] Το πρόβλημα αυτής της αισθητικής προσέγγισης ήταν πως αναγόταν εξ ολοκλήρου στον υποκειμενισμό: κάθε άτομο δημιουργεί τις δικές του συσχετίσεις αναλόγως το πολιτισμικό, γεωγραφικό και κοινωνικό του περιβάλλον, ενώ ακόμη και σε περιπτώσεις που αυτά συμπίπτουν το

92 Baker, Christensen 1995, 50. Το έργο του Sulzer αφορούσε μια δίτομη έκδοση με τίτλο "*Allgemeine Theorie der schönen Künste*" ("*Γενική θεωρία των Καλών Τεχνών*") (1771-74), μια συλλογή από δοκίμια στα οποία αναπτύσσει γενικές έννοιες αισθητικής καθώς και διεργασίες κοινές σε όλες τις Καλές Τέχνες.

93 ό.π. 81. [το *καρδιά* εδώ μεταφράζεται, πιο εύστοχα μάλλον, ως *ψυχή*]

94 Η αναφορά του Batteux στη φωνητική μουσική γίνεται στο "*Les beaux arts réduits à un même principe*" ("*Οι Καλες Τέχνες και η αναγωγή τους σε μια και μοναδική αρχή*") (1746, σ. 284), ενώ στην τετράτομη συνέχεια του "*Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature*" (1774) αναφέρεται εκτενώς στο αξίωμα της μίμησης της "καλής φύσης" με εφαρμογή στη λογοτεχνία (ό.π. 116, 118).

95 ό.π. 81, 150.

96 Archibald Alison "*Essays on the nature and principles of taste*" (1790), Blasius 1996, 5.

97 Οι συσχετίσεις μάλιστα αυτές είναι συγκειμενικές ό.π. 6, 8.

υποκειμενικό εύρος είναι μεγάλο – ένας καταρτισμένος, λ.χ., μουσικός προσλαμβάνει με διαφορετικό τρόπο το ηχητικό σύμπαν από έναν μη ειδικό.

Αυτό ακριβώς ήταν και το κεντρικό ζήτημα που τέθηκε από τον Kant και το οποίο εν μέρει αντιμετωπίστηκε μέσω της υπερβατολογικής αναγωγής και της κριτικής δύναμης. Στα πλαίσια μιας τέτοιας υπερβατολογικής συλλογιστικής ο *F.W.J. Schelling* παρουσίασε ένα σύστημα σύμφωνα με το οποίο κάθε τι στον κόσμο που μας περιβάλλει εμπεριέχεται σε μια απόλυτη μεταφυσική οντότητα, το *Απόλυτο* (*das Absolute*), η οποία υποδιαιρείται σε δύο θεμελιώδεις *επενέργειες* (*Potenzen*): το *Πραγματικό* (*das Reale*) το οποίο αποτελεί μια απτή μορφή έκφανσης που αντιλαμβανόμαστε μέσω των αισθήσεων και το *Ιδεατό* (*das Ideale*) το οποίο αποτελεί το διανοητικό περιεχόμενο που αντιλαμβανόμαστε μέσω της νόησης. Κάθε οργανική δομή αναδύεται ως ένα δίκτυο δομικών χαρακτηριστικών μεταξύ των δύο διακριτών μερών του συστήματος. Κατά αυτόν τον τρόπο κάθε τέχνη όπως και η Μουσική αποτελεί μια μονάδα η οποία εμπεριέχει τα δύο αυτά μέρη.[98] Στη μεταφυσική αυτή θεώρηση ο Schelling αναγνωρίζει την *σωματικότητα* ως προϋπόθεση για τη Μουσική Πράξη, καθώς η απτή της έκφανση (το Πραγματικό), δηλαδή ο *Ήχος* (*das Klang*), συνδέεται άμεσα με τη σωματική διάσταση. Επιπρόσθετα η πραγματική αυτή πλευρά ακριβώς λόγω της υλικής της πτυχής καθίσταται άρρητη, σημασιολογικά μη λεκτική. Με αυτήν την έννοια η μουσική ως αυτόνομη ηχητική έκφανση αποτελεί την πλέον πραγματική από όλες τις τέχνες καθώς την προσλαμβάνουμε μέσω των αισθήσεων.[99] Ο Schelling θεωρεί πως το πλέον θεμελιώδες στοιχείο της μουσικής είναι η φόρμα η οποία εξελίσσεται στη χρονική διάσταση με τη μορφή της *διαδοχής* (*die Succession*). Υπό αυτήν την έννοια το ηχητικό περιεχόμενο δεν μπορεί να αποδοθεί εντός ενός χωρικού πλαισίου· λειτουργεί και επιδρά εντός της καθολικής χρονικής διάστασης. Ο χρόνος εντός της μουσικής δεν αφορά τον χρόνο στην πραγματικότητα αλλά μια κατ' αναλογία αναπαράσταση του γραμμικού καθολικού χρόνου, τον γραμμικό δηλαδή χρόνο ως *μορφή*, ως κατά κάποιον τρόπο να αφαιρείται από την πραγματικότητα και να παρουσιάζεται εντός του φορμαλιστικού του περιεχομένου. Ο ρυθμός κατ' επέκταση, ως το βασικότερο στοιχείο της μουσικής, υποδιαιρεί το χρονικό συνεχές σε

98 Οι έννοιες αυτές πρωτοδιατυπώθηκαν στο έργο του "*System des transcendentalen Idealismus*" ("*Το σύστημα του υπερβατολογικού Ιδεαλισμού*") (1800), καθώς και στις διαλέξεις που παρουσίασε με θέμα "*Philosophie der Kunst"* ("*Η φιλοσοφία της τέχνης*") (1802-3). Biddle 1996, 27-28.

99 ό.π. 28-29.

συγκεκριμένες περιόδους ισοδύναμων χρονικών αποστάσεων υπογραμμίζοντας και διαρθρώνοντας τον αφαιρετικό μουσικό χρόνο. Μια ενδιαφέρουσα χρονική διάρθρωση η οποία κατά τον Schelling αποτελεί υψηλότερη μορφή οργάνωσης, αφορά στη χρήση αδύναμων και ισχυρών χρονικών σημείων, τη χρήση δηλαδή του ρυθμικού επιτονισμού (accentuation). Αυτό συνιστά έναν μετασχηματισμό της χρονικής ακολουθίας σε ρυθμό μέσω του οποίου το όλον δεν υπόκειται πλέον στο χρόνο, αλλά κατέχει πλέον τον χρόνο εντός του.[100]

Βασιζόμενος σε αυτήν την πολύ σημαντική μορφοποιητική πτυχή ο Schelling μπόρεσε να διατυπώσει το πλέον ίσως ολοκληρωμένο μουσικό σύστημα σε σχέση με τους υπόλοιπους σύγχρονους θεωρητικούς. Εκκινώντας έτσι από τον απλή υποδιαίρεση του χρόνου σε ισομερείς χρονικές μονάδες (χρονικούς παλμούς) οργάνωσε τη ρυθμική δομή ενός μουσικού έργου σε ένα ιεραρχικό μοντέλο ρυθμικών σχημάτων ολοένα και αυξανόμενης πολυπλοκότητας – παλμός, ρυθμικό μέτρο (Takt), ρυθμικές φράσεις, ρυθμικά μέρη κ.ο.κ. Με μια αντίστοιχη λογική οργανικής διάρθρωσης ο Schelling εκκινώντας από τη μονάδα του μουσικού τόνου ιεραρχεί ένα επόμενο μοντέλο το οποίο, σε αντίθεση με το ρυθμικό σύστημα τα συστατικά μέρη του οποίου αφορούν ποσοτικά μεγέθη, αφορά τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του τόνου τα οποία μέσω διαρκών μετασχηματισμών παράγουν αυξανόμενης πολυπλοκότητας δομές μουσικής φόρμας: θεμελιώδης, μουσικός τόνος, τριάδα, cadenza, μουσική φράση, τονικότητα.[101] Εδώ η έννοια του μετασχηματισμού αφορά στην *επενέργεια* σύμφωνα με το γενικό μοντέλο. Το πλέον σημαντικό στοιχείο στην ανάλυση του Schelling είναι πως με αυτού του τύπου την οργανική μορφή διάρθρωσης κατορθώνει περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη προσέγγιση να ανάγει το σημαίνον σε σημαινόμενο, να συγκεράσει το Πραγματικό (το αντικείμενο) με το Ιδεατό (η έννοια). Μετασχηματίζει έτσι τη σωματική δράση σε μια οντολογική λειτουργία και δείχνει πώς η μουσική ως τέχνη μπορεί μέσω αυτής της σωματικότητας να παράξει τη δομική ουσία της διαίσθησης. Επιπλέον μέσω αυτής της λειτουργίας παρέχει μια σημαντική και στέρεα βάση για την ερμηνεία της μουσικής διάρθρωσης και δομής.

100 ό.π. 29-31.
101 ό.π. 32-33.

Ο *Hegel* μέσα από την ιστορική θεώρηση κατηγοριοποίησης των μορφών τέχνης (*Kunstformen*)[102] τοποθετεί τη Μουσική ως την κεντρική μορφή της Ρομαντικής περιόδου καθώς, σε αντίθεση με την Κλασική περίοδο όπου περιεχόμενο και μορφή αποτελούν ισοδύναμα χαρακτηριστικά, το πνευματικό περιεχόμενο της Ρομαντικής τέχνης υπερβαίνει την εξωτερική μορφή και η μουσική είναι αυτή που απ' όλες τις τέχνες έχει τη μεγαλύτερη δυνατότητα να απελευθερώσει τον εαυτό της από κάθε μορφή κειμένου καθώς και από κάθε μορφή έκφρασης περιεχομένου.[103] Εξετάζοντας κάθε μορφή τέχνης αυτόνομα στο *σύστημα των τεχνών* (*das System der Künste*), ο Hegel αναφέρει πως η μουσική, μαζί με τη γλυπτική και τη ζωγραφική, παρέχει άμεση έκφραση ως προς την απελευθέρωση της υποκειμενικότητας, ξεχωρίζει όμως ακόμη περισσότερο από τις υπόλοιπες τέχνες καθώς καταρρίπτοντας τη χωρική διάσταση είναι η μόνη που εκφράζει την εσωτερικότητα της υποκειμενικότητας.[104] Το πρόβλημα που ανακύπτει από τη μη χωρικότητα της μορφής ο Hegel προσπαθεί να το υπερκεράσει επικεντρώνοντας στη διαδικασία της ακοής την οποία διαχώρισε σε δύο διαφορετικές αισθήσεις: στην ακοή ως ακρόαση (*das Gehör*) και στην ακοή ως αισθητηριακό όργανο (*das Ohr*). Η πρώτη αφορά στην υποκειμενική αντίληψη του ήχου και η δεύτερη αντιστοιχεί στην νοητική ικανότητα της ακοής, τη νοητική δηλαδή διεργασία της αισθητηριακής πρόσληψης από το ανθρώπινο αυτί. Διαχωρίζοντας έτσι τη διεργασία της ακρόασης σε μια εξωτερική αισθητηριακή πρόσληψη και σε μια εσωτερική αντίληψη ο Hegel προσπαθεί αφενός να ανακτήσει τη διάκριση μορφής-περιεχομένου και για τη μουσική, όπως συστηματικοποιεί τις πλαστικές τέχνες εν γένει, και αφετέρου να αποκαταστήσει τη δυνατότητα ενός

102 Donelan 2008, 78, 81, 83. Ο Hegel ανέπτυξε τις θεωρίες του περί Αισθητικής μέσα από μια σειρά διαλέξεων στη Χαϊδελβέργη το 1816 καθώς και στο Βερολίνο το 1820/21, 1823, 1826 και 1828/29. Την επιμέλεια στο τελικό κείμενο ("*Vorlesungen über die Ästhetik*") πραγματοποίησε, μετά το θάνατο του, ο φοιτητής του *Heinrich Gustav Hotho* το 1835.

103 Pederson 1996, 59, Donelan 2008, 83. Η χειραφέτηση αυτή από κάθε εξωτερική αναφορά επέφερε τελικά μια προβληματική σχέση, έως και αρνητική στάση του Hegel απέναντι στη μουσική – όπως τουλάχιστον αυτή έχει αποδοθεί στα μετά θάνατο κείμενα του–, καθώς αυτή δεν συμφωνούσε με το γενικότερο μοντέλο του περί Αισθητικής. Αυτό αποτελούσε μιαν αντίφαση: από τη μια πλευρά θεωρούσε την Ρομαντική υποκειμενική εσωτερικότητα στην τέχνη ως μια υψηλή πνευματική έκφραση, αλλά ταυτόχρονα καταδίκαζε αυτήν την εσωτερικότητα στη μουσική ως ένδειξη πνευματικής απουσίας, καταλήγοντας δε πως, υπό μια στενή έννοια, η μουσική δεν αποτελεί τέχνη (Pederson 1996, 60, 62-63). Το ίδιο προβληματική ήταν και η στάση του απέναντι στην ενόργανη μουσική, τους σύγχρονους συνθέτες της εποχής του – η παντελής έλλειψη αναφοράς λ.χ. στον Beethoven–, καθώς και η εν γένει στάση του απέναντι στη Ρομαντική τέχνη της περιόδου του, υποστηρίζοντας μάλιστα πως αυτή είχε φτάσει σε ένα τέλος (ό.π 60-61). Για την παραπάνω προβληματική σχέση βλ. επίσης αναλυτικότερα, Donelan 2008, 87-90.

104 Stanford Encyclopedia of Philosophy - Hegel's Aesthetics (https://plato.stanford.edu/entries/hegel-aesthetics/). Pederson 1996, 59.

νοητικού περιεχομένου σε αυτήν αρνούμενος την καθαρά συναισθηματική πλευρά της. Για τον Hegel η μουσική δεν είναι ούτε αμιγώς φορμαλιστική ούτε αμιγώς αισθητηριακή καθώς περιλαμβάνει και τα δύο αυτά χαρακτηριστικά.[105]

Καθώς ο Hegel αποζητούσε αυτήν τη διαλεκτική σχέση μορφής-περιεχομένου στην μουσική τέχνη, η ερμηνεία της μουσικής φόρμας παρέμενε προβληματική. Αντίθετα ο Schelling, ο οποίος απέρριπτε και αυτός τη χωρική της ύπαρξη, ανάγοντας τη μορφή της μουσικής στη χρονική διάσταση κατόρθωσε μέσω του χρονικού μετασχηματισμού σε μορφοποιητικό στοιχείο να αρθρώσει ένα πληρέστερο σύστημα. Ακόμη πάντως και για τον Schelling ο τονικός μετασχηματισμός στην αρμονία αποτελούσε ένα ζήτημα καθώς ο ίδιος δεν ήθελε "*να ταυτιστεί με αυτήν την ιδιαίτερη σημασία που έχει ο τονικός μετασχηματισμός για την μοντέρνα μουσική*" και επίσης καθώς "*αυτή η τεχνητή μέθοδος καθοδήγησης του τραγουδιού και της αρμονίας διαμέσου διαφορετικών μουσικών τόνων με τη χρήση των αποκαλούμενων μετασχηματισμών και των cadences και την τελική επιστροφή τους στον βασικό τόνο, ανήκει στη σύγχρονη μουσική τέχνη*".[106] Εδώ βλέπουμε μια καθαρά αποστασιοποιημένη έως και αρνητική στάση απέναντι στη σύγχρονη μουσική της εποχής καθώς και μια εμμονή στην οντολογική λειτουργία του τονικού μοντέλου.

Εάν πάντως υπήρξε ένα πνεύμα το οποίο ταυτίστηκε περισσότερο με τις αντιλήψεις της εποχής αυτής -αλλά και με αρκετούς από τους συνθέτες της- και που ταυτόχρονα ανήγαγε την μουσική τέχνη στην ύψιστη της μορφή, αυτό πρέπει να αποδοθεί στον *Schopenhauer*.[107] Ο Schopenhauer τοποθετεί την μουσική όχι απλώς ως πρωταρχική ανάμεσα στις υπόλοιπες τέχνες αλλά ως μια ιδιαίτερη μορφή εκτός αυτών, καθώς σύμφωνα με τον ίδιο αποτελούσε την απεικόνιση του κεντρικού φιλοσοφικού του στοιχείου, δηλαδή της *Βούλησης*. Κινούμενος αντιθετικά με τους καντιανούς και μετα-καντιανούς φιλοσόφους, η Βούληση κατ' αυτόν αποτελεί το θεμελιώδες στοιχείο και είναι αυτή η οποία παράγει την γνώση-συνείδηση. Η μεταφυσική αυτή διάσταση συγκρούεται με το ορθολογιστικό πνεύμα του Ιδεαλισμού και ταυτίζεται έτσι

105 Donelan 2008, 85-86.

106 *Φιλοσοφία της τέχνης* ("*Philosophie der Kunst"*, 1802/03) (σ. 112) στο Biddle 1996, 34.

107 Ευρύτατα γλωσσομαθής και πολυταξιδεμένος, κατείχε επίσης πολύ περισσότερο την εμπειρική μουσική τέχνη -σε αντίθεση με προγενέστερους (Kant) ή σύγχρονους του διανοητές (Hegel), καθώς διαρκής ήταν η ενασχόληση του με το φλάουτο. Γνωστή εξάλλου ήταν και η επίδραση και ο θαυμασμός που άσκησε σε σύγχρονους (Wagner) αλλά και μεταγενέστερους συνθέτες (Mahler).

περισσότερο με το πνεύμα του Ρομαντισμού αναγνωρίζοντας την περιοχή του συναισθήματος ως διεγέρσεις της Βούλησης, η οποία δεν μπορεί να παρασταθεί, δεν υπόκειται στην αρχή του αποχρώντα λόγου και βρίσκεται έτσι εκτός χρόνου, χώρου και αιτιότητας: η ύλη, οι φυσικές δυνάμεις, οι γνωστικές λειτουργίες, η συνείδηση και η γνώση αποτελούν παράγωγα της, εξαντικειμενικεύσεις των διαφόρων βαθμίδων εκδήλωσης της.

Σε αυτό το πλαίσιο ο Schopenhauer ανήγαγε τη μουσική ως μια ξεχωριστή τέχνη ισάξια της Βούλησης, καθώς θεωρούσε πως σε αντίθεση με τις υπόλοιπες καλές τέχνες οι οποίες αποτελούν αναπαραστάσεις των πλατωνικών ιδεών, η μουσική αποτελεί αναπαράσταση της Βούλησης.[108] Σύμφωνα μάλιστα και με μια πλατωνική του αποστροφή – "*οι υπόλοιπες τέχνες αντιπροσωπεύουν την σκιά, ενώ η μουσική την ουσία*"[109]–, αυτή ακριβώς η ταυτοποίηση της μουσικής με τη δύναμη της Βούλησης είναι που επεξηγεί σε μεγάλο βαθμό τους λόγους για τους οποίους η μουσική διεισδύει στην ψυχή και μας συγκινεί τόσο βαθιά. Σε μια τέτοια πρόσδεση εφόσον η Βούληση στέκεται εκτός χρόνου τότε και η ίδια η μουσική στέκεται απολύτως ανεξάρτητη από τον φαινομενικό κόσμο, υπερθεματίζοντας μάλιστα πως "*η μουσική θα μπορούσε να υπάρχει ακόμη και εάν δεν υπήρχε ο ίδιος ο κόσμος καθόλου*".[110]

Σε μια προσπάθεια να προσδώσει οργανικές αντιστοιχίες στα χαρακτηριστικά της μουσικής, ο Schopenhauer απέδωσε στην κάθετη ανάπτυξη της (αρμονία) τις διάφορες διαβαθμίσεις της αντικειμενικοποίησης της Βούλησης στον ανόργανο (ορυκτό) και οργανικό (φυτικό, ζωικό, ανθρώπινο) κόσμο. Με μια αντίστοιχη συλλογιστική, κυρίαρχα χαρακτηριστικά που απαντώνται στη θεωρία της εξέλιξης μπορούν να εντοπιστούν και στη μουσική: στην τελεολογική αντίληψη της φύσης, η οποία ενυπάρχει τόσο στον αγώνα της Βούλησης για την αντικειμενικοποίηση της όσο και στην επιδίωξη της μουσικής για πρόσδεση της στο τονικό επίκεντρο· στο αξίωμα της αφομοίωσης – σύμφωνα με το οποίο κάθε ιεραρχικά ανώτερο φαινόμενο περικλείει και εκπληρώνει τις άδηλες τάσεις από όλα τα πρωταρχικά φαινόμενα –, έτσι και η πλήρωση της μουσικής αρμονίας προϋποθέτει τη σύζευξη όλων των

108 Στο κεντρικό του έργο "*Die Welt als Wille und Vorstellung"* ("*Ο κόσμος ως βούληση και παράσταση"*) (1818).
109 ό.π. (τόμος Ι, σ. 257) στο Rowell 2004, 149.
110 ό.π.

χαμηλότερων βαθμίδων της αντικειμενικοποίησης της Βούλησης· στο αξίωμα του ανταγωνισμού ανάμεσα στα είδη μέσω του οποίου η φυσική επιλογή οδηγεί σε μια περισσότερο ξεκάθαρη και διακριτή αντιπαραβολή με τον αδιάλειπτο αγώνα της Βούλησης.[111] Επιπρόσθετα τόσο η Βούληση όσο και η μουσική εμπεριέχουν εσωτερικές αντιφάσεις οι οποίες απαιτούν επίλυση. Στην μουσική τέτοια ζητήματα εντοπίζονται στις αντιθέσεις μεταξύ των καλά συγκερασμένων τονικών διαστημάτων και της τονικότητας οι οποίες επιλύονται μέσω του τονικού συγκερασμού, καθώς και οι αντιθέσεις ανάμεσα στην ρυθμική ασυμμετρία/ τονική δυσαρμονία και στην ρυθμική συμμετρία/ τονική αρμονία οι οποίες επιλύονται με την μετάβαση από την διαφωνία στην επίλυση.[112]

Η μουσική τονίζει ο Schopenhauer αποτελεί ουσιαστικά καθαρή μορφή χωρίς ύλη, μια αφαίρεση από την πραγματικότητα η οποία "*προσδίδει έναν εσώτερο πυρήνα ο οποίος προϋπάρχει κάθε μορφής, η καρδιά δηλαδή των πραγμάτων*".[113] Και για αυτό το λόγο "*η μουσική μεταβάλλει κάθε απεικόνιση και κάθε εικόνα από την καθημερινή ζωή και την πραγματικότητα προσδίδοντας σε αυτά την μέγιστη βαρύτητα τους, και αυτό συμβαίνει φυσικά ακόμα περισσότερο, όσο περισσότερο αντιστοιχεί η μελωδία στο εσωτερικό πνεύμα των φαινομένων*".[114] Κατ' αυτόν τον τρόπο η μουσική δεν επικοινωνεί μέσω της μίμησης των φαινομένων, ούτε μέσω της αναπαράστασης αναπαραστάσεων όπως συμβαίνει με την παραστατική μουσική, αλλά μέσω της δυναμικής που της αντιστοιχεί η οποία βρίσκεται πίσω απ' τα φαινόμενα.[115]

Η θεώρηση του Schopenahuer παρ' όλη την κριτική στάση που κατά διαστήματα συγκέντρωσε,[116] αποτέλεσε μια πρώτη ιστορικά προσέγγιση του μουσικού φαινόμενου ως αυτόνομης οντότητας ενώ ταυτόχρονα κατάφερε να αποδώσει στο Ρομαντικό μουσικό ιδίωμα την πληρέστερη ίσως μορφή του. Ωστόσο τόσο οι υπόλοιποι στοχαστές όσο και ο Schopenhauer αντιμετώπιζαν το ηχητικό φαινόμενο της μουσικής ως μια καθαρή χρονική τέχνη - για τον Schopenhauer μάλιστα απουσιάζει εμφατικά η χωρική διάσταση - ως ένα δηλαδή πρόταγμα των φαινομένων

111 Rowell 2004, 149-50
112 ό.π.
113 *"Ο κόσμος ως βούληση και παράσταση"* (τόμος I, σ. 263) στο Rowell 2004, 151.
114 ό.π.
115 Rowell 2004, 151.
116 Τσέτσος 2004.

πρωτίστως της μελωδικής κίνησης και των συσχετίσεων της στο χρονικό συνεχές απουσία κάθε άλλης ηχητικής ιδιότητας (μάζας, πυκνότητας, υφής), μια προβληματική προσέγγιση η οποία ούτως ή άλλως δεν λείπει και από περισσότερο σύγχρονους μελετητές.

Το γενικότερο πάντως ζήτημα με το οποίο ήρθαν αντιμέτωπες οι αισθητικές θεωρίες των φιλοσοφικών ρευμάτων του ύστερου Διαφωτισμού με τη μουσική και το οποίο απουσιάζει από τις υπόλοιπες πλαστικές τέχνες, επικεντρώνεται στην άυλη μη-χωρική της οντότητα. Το μουσικό φαινόμενο γίνεται μάλιστα ακόμη πιο προβληματικό και απρόβλεπτο στην ερμηνεία του καθώς η εξέλιξη της μουσικής δημιουργίας κατά την περίοδο του Ρομαντισμού γίνεται ολοένα και πιο σύνθετη. Έτσι ενώ οι συγκεκριμένες φιλοσοφικές θεωρήσεις αποτελούν ένα ικανό εργαλείο αμφισβήτησης των μουσικών πραγμάτων του 18ου αιώνα, φαίνεται πως υπολείπονται σημαντικά ως προς τις μουσικές εξελίξεις που συντελούνται στον 19ο αιώνα.[117] Για τους Ρομαντικούς το αισθητικό είδος αναδύεται μέσα από την πλήρη αισθητικότητα πριν από οποιαδήποτε επίγνωση, καθορίζοντας έτσι σε αντίθεση με την προγραμματική μουσική το πλαίσιο μιας απόλυτης μουσικής.[118] Η κριτική απέναντι σε αυτή τη στάση της Ρομαντικής μουσικής δημιουργίας εντείνεται ακόμη περισσότερο στα χρόνια των επαναστάσεων της δεκαετίας του 1840, από τους θεωρητικούς της μετά-Hegel εποχής καθώς η υποκειμενική εσωτερικότητα του ατόμου αποτελεί για αυτούς συνώνυμο μιας παθητικής, αναποτελεσματικής και αποπροσανατολιστικής συμπεριφοράς.[119]

Το σημαντικότερο ωστόσο στοιχείο είναι πως η ίδια η εποχή, ανεξαρτήτως του καθεαυτού ιδιώματος, γέννησε και διατύπωσε για πρώτη φορά ερωτήματα τα οποία δεν είχαν μέχρι εκείνη τη στιγμή τεθεί σε σχέση με τη μουσική πράξη ως δημιουργική διαδικασία αλλά και ως αισθητικό ζητούμενο.[120] Η αναζήτηση μιας γλώσσας που θα ερμήνευε τη μουσική τέχνη, τόσο από την πλευρά της φιλοσοφίας όσο και από την

117 Blasius 1996, 7.
118 ό.π. 3.
119 Pederson 1996, 64, 64-72. Η κριτική αυτή στάση εκφράστηκε από τους Young Hegelians, κυρίως δε μέσα από άρθρα και θέσεις μεταξύ άλλων και των Franz Brendel, C. Kretschmann στο περιοδικό *Neue Zeitschrift für Musik*, αλλά και του August Kahlert στο *Allgemeine musikalische Zeitung*. Οι απόψεις τους πάντως σε μεγάλο βαθμό παρέβλεπαν την δυσκολία στην ερμηνεία της αισθητικής θεωρίας της μουσικής καθώς εστίαζαν στην ιστορική μέθοδο του Hegel (ό.π. 66).
120 Hermand, Richter (2006), 6-7. Ούτως ή άλλως είναι μια εποχή διαρκών αναρωτήσεων και επαναδιατυπώσεων.

πλευρά της μουσικολογίας, συνάντησε εμπόδια τα οποία σε μεγάλο βαθμό δεν μπόρεσαν να ξεπεραστούν. Η δυσκολία μάλιστα του να μιλήσει κανείς με φιλοσοφικούς όρους για τη μουσική αυξάνεται όταν επιχειρείται μια ερμηνεία αυτού του ιδιαίτερου πλαισίου συσχετίσεων μεταξύ συναισθημάτων, νόησης και μουσικής με όρους μιας έλλογης γλώσσας.[121] Παρόλο που μια τέτοια εργαλειακή προσέγγιση παρέχει ένα πλήθος παράλληλων νοηματοδοτήσεων πολλές φορές οδηγεί σε αδιέξοδο, καθώς αν και η μουσική προσομοιάζει την ανθρώπινη γλώσσα με την έννοια πως σε μια γενικότερη διατύπωση αποτελεί μια χρονική ακολουθία διαρθρωμένων ήχων οι οποίοι αποτελούν κάτι παραπάνω από απλούς ήχους, η μουσική δεν μπορεί να διαμορφώσει κάποιο σύστημα έλλογων σημάνσεων.[122] Αντικατοπτρίζουν πάντως έως ένα βαθμό το πνεύμα και τις αντιλήψεις μιας εποχής καθώς τόσο η γλώσσα όσο και η μουσική μπορούν να ιδωθούν ως τα όρια της φιλοσοφικής σκέψης.

Η μουσική τέχνη παραμένει ένα ερώτημα ακόμη και μέχρι τις ημέρες μας καθώς εκφράζει κάτι μη λεκτικό, μη παραστατικό: απευθύνεται απ' ευθείας στις αισθήσεις χωρίς καμία υλική ή άλλη διαμεσολάβηση, καθώς αντίθετα από τη λογοτεχνική σύνθεση, τη ζωγραφική ή οποιαδήποτε άλλη αισθητική πράξη, η μουσική δεν αφήνει πίσω της υλικά ίχνη. Επιπρόσθετα, κατά έναν τρόπο, η μουσική ενυπάρχει εντός της εκτελεστικής της διαδικασίας ανεξαρτήτως εάν ο χρόνος ή ο χώρος αυτής μοιράζεται από κάποιον ακροατή. Κατ' αυτήν την έννοια η μουσική προσδιορίζεται και εμπερικλείεται πρωτίστως εντός του εαυτού της ως μια δυνητική ή ενεργητική επιτέλεση μορφών και ήχων για τους οποίους δεν απαιτείται η παρουσία κάποιου ακροατή.[123]

121 Το θέμα γλώσσας και μουσικής αποτελεί ένα τεράστιο ζήτημα ακόμη και μέχρι τις ημέρες μας. Για κάποια γενικά συμπεράσματα ως παράγωγο της φιλοσοφικής σκέψης βλ. Bowie, 2007: 38-45 και 46-78. Για μια γενικότερη ανασκόπηση της υπό εξέταση περιόδου, ειδικότερα δε με επίκεντρο τον γαλλικό Διαφωτισμό, Thomas, 1995, 12-33 και 34-56. Για μια σημειολογική προσέγγιση από την περίοδο του Διαφωτισμού μέχρι τον 20ό αιώνα, Subotnik, 1991, 169-194.

122 Adorno, 1993, 401, στο Hermand, Richter 2006, 5.

123 Σύμφωνα και με τις αντιλήψεις περί αισθητικής του Benjamin κατά την οποία τα μορφοποιητικά κριτήρια του υψηλού σε ένα έργο τέχνης λειτουργούν ανεξάρτητα από την επίδραση που έχει στην πρόσληψη του υποκειμένου (ό.π. 4).

## 2.2.4. Μοντέλα μουσικής ανάλυσης

Η Μουσικολογία ανακύπτει σε μια συγκεκριμένη περίοδο στην ιστορία των αισθητικών θεωριών της Δύσης κατά την οποία οι θεωρητικοί αντιδρούν στα αξιώματα της μίμησης του 18ου αιώνα και προτάσσουν με έμφαση την μουσική ως μια "απόλυτη" τέχνη, η οποία ήταν από τη φύση της ελεύθερη από τους περιορισμούς καθορισμένων εννοιών, απαγκιστρωμένη πλέον από τις βιωματικές και ιστορικές ενδεχομενικότητες.[124] Σε αυτά τα πλαίσια η μουσικολογική αναλυτική προσέγγιση ενστερνίστηκε μια επιστημονική και αυστηρά εμπειρική επικέντρωση στη μουσική παρτιτούρα η οποία αποτέλεσε και το προνομιούχο πεδίο της, απομονώνοντας την από οποιαδήποτε συμφραζόμενα ούτως ώστε να διακρίνει τις εσωτερικές δομές και να αποκαταστήσει την μουσική τέχνη στην αρχική αληθινή της μορφή. Κατά μια λοιπόν έννοια θα μπορούσε αυτό να θεωρηθεί ως ένα νέο είδος γλώσσας.[125]

Στα πρώτα αυτά σπέρματα της μουσικολογικής προσέγγισης θεωρητικοί της εποχής, τόσο από το πεδίο της φιλοσοφίας και των τεχνών όσο και από τον χώρο της μουσικής δημιουργίας, ακολουθώντας μια διαφορετική μορφή ανάλυσης επιχειρούν να ερμηνεύσουν τη δημιουργική διαδικασία της μουσικής σύνθεσης από την πλευρά του συνθέτη. Σε μία τέτοια προσέγγιση ο *Heinrich Christoph Koch*[126] ακολουθεί το μοντέλο που ανέπτυξε ο Sulzer το οποίο αφορά στις διεργασίες που ακολουθεί ο δημιουργός ενός έργου τέχνης.[127] Ο Koch θεωρεί κεντρική για τη δημιουργία μιας μουσικής σύνθεσης την έννοια της *διάρθρωσης* (*Anlage*) την οποία ο Sulzer ανέλυσε ως μια τρισυπόστατη διεργασία με αντίστοιχα στάδια: την διάρθρωση, την υλοποίηση (*Ausführung*: *realization*) και την εμβάθυνση (*Ausarbeitung*: *elaboration*).[128] Σύμφωνα με τον Koch η διάρθρωση ενός μουσικού έργου έχει ολοκληρωθεί από τη στιγμή που ο συνθέτης συλλάβει στη φαντασία του τον τρόπο με τον οποίο η

124 Thomas, 1995, 12-13.

125 ό.π. 13. Παρέμενε βέβαια αγκιστρωμένη σε αυτό το μονοδιάστατο και πολλές φορές στενό πλαίσιο ανάλυσης μέχρι σχεδόν και τις ημέρες μας.

126 Στο έργο του Koch "*Versuch einer Anleitung zur Composition*" ("*Εισαγωγική πραγματεία περί μουσικής σύνθεσης*") (1782-1793).

127 Η *σύλληψη* (*Erfindung: invnetion*), το *προσχέδιο* (*Entwurf: sketch*), η *διάρθρωση* (*Anlage: layout*), η *μορφή* (*Form: form*), το *σχέδιο* (*Plan: plan*), η *διάταξη* (*Anordnung: disposition*) και η *εμβάθυνση* (*Ausarbeitung: elaboration*). Στο *Allgemeine Theorie*, σελ. 78-80, 86-94, 151-53, 148-49, 246-52, 696-700, (Baker, Christensen 1995, 55-80).

128 Στο *Allgemeine* σελ. 148 (Baker, Christensen 1995, 66).

αρμονική δομή αποδίδει τις ιδέες αυτές, οι οποίες υλοποιούνται μέσω της κίνησης και της μορφής των φθόγγων.[129] Παρουσιάζει μάλιστα τα τρία αυτά στάδια με μια λογική μηχανισμών οι οποίοι αποδίδουν τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά τους, και οι οποίοι αναλύονται σε μελωδικές φράσεις και στους μετασχηματισμούς τους. Οι κατάλληλοι αυτοί συνδυασμοί μαζί με τα θεμελιώδη αρμονικά χαρακτηριστικά (harmonische Hauptzüge) συνιστούν τελικά ένα όλον.[130] Κατ΄ αυτόν τον τρόπο η συνθετική διεργασία για τον Koch αφορά μια οργανική μορφή στο επίκεντρο της οποίας βρίσκεται ο μουσικός τόνος και η οργάνωση του, είτε στο χρονικό συνεχές με τη μορφή μιας μελωδίας, είτε στην κάθετη ανάπτυξη του με τη μορφή συγχορδιών και αντιστικτικών φωνών, αρχικά σε φράσεις και σταδιακά σε μεγαλύτερες συνθετικές δομές.[131]

Η *τονικότητα* (*tonalité*) ως μια γενικότερη μορφή οργάνωσης της μουσικής δημιουργίας βρίσκεται επίσης στο επίκεντρο πολλών θεωρητικών αναλύσεων, ιδιαίτερα στις αρχές του 19ου αιώνα καθώς σύμφωνα με το κυρίαρχο πνεύμα καθόριζε τον χαρακτήρα του μουσικού έργου.[132] Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται αρχικά από τον *Alexander Choron* προκειμένου να περιγράψει και να κατηγοριοποιήσει διαφορετικά τονικά μουσικά συστήματα τα οποία απαντώνται σε άλλες μη δυτικές μουσικές αλλά και στις διαφορετικές ιστορικές φάσεις της ίδιας της δυτικής μουσικής. Προσδιόρισε αυτήν την διαφορετική τονική συμπεριφορά της *μοντέρνας τονικότητας* (*moderne*) σε σχέση με την προγενέστερη *παλαιά τονικότητα* (*antique*) διαχωρίζοντας έτσι την δυτική μουσική σε δύο περιόδους με χρονικό σημείο μετάβασης τη μουσική του Monteverdi. Για τον Choron η λειτουργία αυτή είχε θεμελιακό χαρακτήρα – ο ίδιος απέδιδε μάλιστα την συναισθηματική απόκριση στη σύγχρονη τονικότητα στη συγχορδία της μεγάλης εβδόμης.[133] Αναπτύσσονται κατ΄ αυτόν τον τρόπο διάφορα μοντέλα αρμονίας από ένα πλήθος θεωρητικών τα οποία κατά ένα μεγάλο μέρος αποτελούν εμπειρικούς κανόνες οι οποίοι αναλύουν τους μετασχηματισμούς μιας βασικής αρμονικής δομής σε παράγωγα τους.[134]

129 Στο *Versuch* σελ. 54 (ό.π. 161).
130 ό.π. σελ. 54-134.
131 Baker, Christensen 1995, 115.
132 Σε αναλύσεις των Castil-Blaze, Philippe Geslin, Momigny κ.α.
133 Christensen 1996, 38.
134 Κατά βάση γαλλόφωνοι συνθέτες και μουσικολόγοι μεταξύ των οποίων οι Rameau, Catel, Choron, Reicha, Momigny και Berton (ό.π.).

Για τον *François-Joseph Fétis* ωστόσο αυτή η μηχανιστική αντίληψη οργάνωσης του μουσικού υλικού δεν επαρκούσε καθώς οι τονικές συσχετίσεις δεν αφορούν απλώς κάποια εξωτερικά αντικείμενα καθορισμένα από τη φύση τα οποία αντιλαμβανόμαστε παθητικά, αλλά μια οργάνωση συσχετισμών τονικών υψών ιεραρχικής λογικής η οποία προσλαμβάνεται και υπαγορεύεται από την αυτόνομη νόηση. Αν και επαναδιατύπωσε πολλές από τις προγενέστερες θεωρίες περί μουσικών κλιμάκων, αρμονικών δομών και των μετασχηματισμών τους,[135] η τονικότητα σύμφωνα με τον Fetis αποτελεί μια μορφή μεταφυσικής διάστασης. Κατά συνέπεια κάθε ήχος ο οποίος διεγείρει την ακοή μας ως προς την τονικότητα, την δυναμική ή την διάρκεια και αντιστοιχεί σε συγκεκριμένα συναισθηματικές καταστάσεις δεν αποτελεί μια καθορισμένη σειρά αριθμητικών αναλογιών, κάποιο φυσικό αξίωμα Πυθαγόρειας κατασκευής έξω από τον ανθρώπινο νου, αλλά μια ιδεατή δομή την οποία αντιλαμβανόμαστε εντός της αυτόνομης νόησης. Η μουσική δημιουργία αποτελεί μια πράξη ισορροπίας μεταξύ μιας εκλεπτυσμένης αισθαντικότητας και της ανθρώπινης βούλησης.[136]

Σημείο αναφοράς αλλά και μια από τις σημαντικότερες μορφές στις αρχές του 19ου αιώνα στον χώρο της μουσικής ανάλυσης αποτελεί ο *E.T.A. Hoffmann.* Οι αναλύσεις του αποτελούν μια τομή τόσο ως προς την ιδιαίτερη μέθοδο που χρησιμοποιούσε για να προσεγγίσει έργα κυρίως του Beethoven όσο και για την ίδια τους την ερμηνευτική δομή και το περιεχόμενο.[137] Ο Hoffmann χρησιμοποιεί μια πολύ ιδιαίτερη γλώσσα η οποία ταλαντεύεται ανάμεσα σε τεχνικούς μουσικούς όρους και στο πεδίο των αισθήσεων, ανάμεσα σε μια καθαρή μουσική γραμματική και στο ψυχολογικό υπόβαθρο που δημιουργεί ο ηχητικός καταιγισμός των μουσικών μερών. Αναμιγνύοντας τις δύο αυτές πλευρές της μουσικής έκφρασης περιγράφει τα μέρη

135 Αρχικά στο "*Methode elementaire et abregee d'harmonie et d'accompagnement*" ("*Στοιχειώδης συνοπτική μέθοδος αρμονίας και συγχορδίας*") (1823) αλλά κυρίως στο "*Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*" ("*Πλήρης πραγματεία της θεωρίας και πράξης της αρμονίας*") (1844).

136 Christensen 1996, 39.

137 Ιδιαίτερα δημοφιλές το έργο του για την 5η Συμφωνία του Beethoven, "*Sinfonie pour 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre-Violon, 2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Contrebasson, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 3 Trompes, composée et dédiée etc par Louis van Beethoven. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Oeuvre 67. No. 5. des Sinfonies. (Pr. 4 Rthlr. 12 Gr.)*" (1st ed. 1810; final ed. 1819).

μουσικών έργων μεταβαίνοντας διαρκώς από το γενικό στο ειδικό και αντίστροφα.[138] Κατ' αυτόν τον τρόπο η καινοτομία του Hoffmann έγκειται στο γεγονός πως εκτός από την επαρκή ανάλυση της αρμονικής δομής των μερών εμπλέκει για πρώτη φορά και υποκειμενικές παραμέτρους οι οποίες περιγράφονται με μια πρώιμη μορφή όρων ψυχοακουστικής σήμανσης παρουσιάζοντας έτσι μια περισσότερο ολιστική προσέγγιση, μοναδική για την εποχή στη σύνταξή της.

Τα περισσότερα μοντέλα αυτών των πρώιμων μουσικολογικών προσεγγίσεων εστιάζουν στην τονική δομή, στην ανάπτυξη και τους μετασχηματισμούς της, παραβλέποντας σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό άλλες εξίσου σημαντικές παραμέτρους. Όσο και εάν αυτό φαντάζει ικανοποιητικό για μια επαρκή ανάλυση του μουσικού φαινομένου κατά την Κλασική περίοδο, στη μετάβαση προς τον Ρομαντισμό όπου η καθαρή πλέον φόρμα με τις διακριτές της σημάνσεις και το σαφώς καθορισμένο λεξιλόγιο δίνει χώρο σε έναν απρόβλεπτο πολυδιάστατο ερμηνευτικό παρορμητισμό ο οποίος πηγάζει από μια άμεση σχέση του δημιουργού με την εσωτερική συναισθηματική του κατάσταση, τα μοντέλα αυτά παρουσιάζουν αδυναμίες. Καθώς μάλιστα η τάση αυτή διογκώνεται και δρα πολλαπλασιαστικά στην εξέλιξη της μουσικής δημιουργίας, ιδιαίτερα δε κατά την ώριμη περίοδο του Ρομαντισμού – από τα μέσα δηλαδή μέχρι και τα τέλη του 19ου αιώνα – το αναλυτικό αυτό πλαίσιο κρίνεται ανεπαρκές ως προς τη δυνατότητα του να αποτυπώσει, πολύ δε περισσότερο να ερμηνεύσει πληρέστερα τα φαινόμενο αυτά. Η μουσικολογία per se μπορεί να αναδείξει σε ικανοποιητικό βαθμό τα γραμματικά και συντακτικά φαινόμενα της μουσικής· δεν μπορεί ωστόσο να υποκαταστήσει μια περισσότερο ολιστική ερμηνευτική μέθοδο.[139]

138 Bent 1996, 117-18.

139 Η προβληματική αυτής της αυστηρά περιοριστικής δομικής ανάλυσης επανέρχεται σε διάφορες περιόδους με διάφορες μορφές στις επόμενες δεκαετίες, ενώ γνωρίζει μια ιδιαίτερη άνθηση στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα – χαρακτηριστικότερο ίσως παράδειγμα αποτελεί το έργο αναφοράς "*Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*" ("*Η αρμονία του Ρομαντισμού και τα όρια της στο Tristan του Wagner*") του Ernst Kurth (1920) (βλ. σχετικά Menstell Hsu, 1966). Είναι εντυπωσιακό το γεγονός ωστόσο πως χρειάστηκε να φτάσουμε μέχρι τις δεκαετίες του 1980 και 1990 όπου στην προσπάθεια να ερμηνευθεί το μουσικό φαινόμενο μέσα από ένα πληρέστερο μοντέλο, απέναντι στην παραδοσιακή επιστημονικά "αντικειμενικοποιημένη" προσέγγιση, αναδύεται τελικά μια *Νέα Μουσικολογία* η οποία εκφέρεται από δύο βασικές κατευθύνσεις: την *κριτική* και την *ιδεολογική* θεώρηση. Η μεν πρώτη, με κύριους εκφραστές τους *Joseph Kerman*, *Leo Treitler* και *Leonard Meyer* ενισχύεται από μια ιστορικά και στιλιστικά πληρέστερη κριτική ανάλυση. Η δεύτερη, με κύριους εκφραστές τους *Susan McClary* και *Lawrence Kramer*, σε μια περισσότερο αποδομητική μεταμοντέρνα προσέγγιση εμπλέκει κυρίως κοινωνικές και πολιτισμικές πρακτικές, χαρακτηριστικά και πρότυπα τα οποία μεταξύ άλλων περιλαμβάνουν το φύλο, τη

## 2.3. Ο ηχητικός χώρος κατά τον Ρομαντισμό

Μέχρι και την Κλασική περίοδο μπορεί κανείς να ισχυριστεί πως το μουσικό φαινόμενο ακολουθεί μια γραμμική εξέλιξη η οποία χονδρικά ξεκινάει την περίοδο της Αναγέννησης. Σε όλη αυτή την πορεία η δημιουργική διαδικασία ακολουθεί συγκεκριμένες κανονιστικές αρχές και αμετάβλητες αλήθειες οι οποίες διέπονται από το καρτεσιανό πνεύμα. Κυρίαρχη αντίληψη αποτελεί πως ένα έργο τέχνης αντλεί την εγκυρότητα του μόνο όταν πληρεί το οικουμενικό αυτό κανονιστικό πλαίσιο. Η μουσική δημιουργία προσδεδεμένη έτσι σε αυτό το πνεύμα περιορίζει την εκφραστική δημιουργική δύναμη του συνθέτη σε δεδομένα σχήματα και μορφές. Κεντρικό στοιχείο αυτής της περιόδου αποτελεί η μελωδική και αρμονική ανάπτυξη, η οποία αναπόφευκτα φτάνει στο μέγιστο βαθμό δημιουργικής άνθησης κατά την περίοδο του Κλασικισμού. Θα μπορούσε λοιπόν κανείς να ισχυριστεί πως αυτό αποτέλεσε το τέλος της μουσικής, με την έννοια πως όλα όσα θα μπορούσε κανείς να διατυπώσει είχαν πλέον διατυπωθεί: οι αιώνιες αλήθειες ενός καλοκουρδισμένου καρτεσιανού μουσικού σύμπαντος είχαν εκπληρωθεί. Η μαεστρία αυτής της τέχνης απεικονίζεται εξάλλου στον ύψιστο βαθμό στα έργα του Haydn και του Mozart.

Σε ένα τέτοιο περιβάλλον καθώς η μορφή περιορίζει το περιεχόμενο, η μουσική δημιουργία επικεντρώνεται σε μια σχηματική απεικόνιση δύο διαστάσεων: της οριζόντιας (μελωδία) και κάθετης (συγχορδίες) ανάπτυξης σε σχέση με τη χρονική διάσταση. Σε αυτήν τη δισδιάστατη απεικονιστική μορφή απουσιάζει κάθε άλλη εκφραστική παράμετρος δυναμικής και ηχοχρωματικής διάστασης ή έκφανσης της ηχητικής υφής, ακόμη δε περισσότερο όταν σε αυτό το ήδη περιοριστικό μορφικό σχήμα η αρμονική και μελωδική γραμμή κινείται εντός ενός αυστηρά καθορισμένου πλαισίου.

Στην νέα ωστόσο εποχή που το δημιουργικό πνεύμα απελευθερώνεται και εκφράζεται πλέον χωρίς μορφικούς περιορισμούς, αυτός ο περίτεχνα διαρθρωμένος καμβάς αρχίζει να διαρρηγνύεται και νέες μορφές μουσικής έκφρασης αναδύονται. Οι δυνάμεις οι οποίες συμβάλουν στην δημιουργική αυτή άνθηση αφορούν πρωτίστως

σεξουαλική κατεύθυνση, τη θεσμοθετημένη εξουσία κ.ο.κ. (βλ. σχετικά Haten 2004, 4-6).

στην *αυτόνομη πλέον αισθητική συγκρότηση*, στον *Λόγο ως μορφοποιητικό παράγοντα*, και ως αποτέλεσμα αυτών στο *υποκείμενο ως δρώσα μορφή* και δημιουργική συνιστώσα. Οι συνθέτες αρθρώνουν το δικό τους προσωπικό στιλιστικό ιδίωμα, ελεύθεροι να επιλέξουν τα εκφραστικά σχήματα τα οποία μεταφέρουν με τον πλέον άμεσο τρόπο τον συναισθηματικό εσωτερικό τους κόσμο. Κύριο εκφραστικό μέσο το πιάνο και η μορφή της σονάτας. Από τις σονάτες για πιάνο του Schubert όπου κυριαρχούν παιχνιδίσματα μιας πρώιμης ηχοποιητικής έκφανσης[140] μέχρι τις σονάτες και τα πρελούδια του Chopin ή τις πρώιμες σονάτες του Liszt και του Brahms, για πρώτη φορά αρθρώνεται μια *ηχητική διάσταση* η οποία στις προηγούμενες περιόδους απουσίαζε ολοκληρωτικά. Φαντάζει σαν η μουσική να βρίσκει επιτέλους το πραγματικό της νόημα: η μουσική δημιουργία από την εκπλήρωση ενός θεϊκού σχεδίου, την ολοκλήρωση μιας φυσικής τελείωσης, αφορά πλέον στην ίδια την εκφραστική της πλήρωση και την αυτόνομη πλέον υπόσταση της· και μέσω αυτής την πλήρωση του υποκειμένου.

Ανάμεσα έτσι σε άλλες πολυάριθμες εκφραστικές μορφές μπορεί κανείς να ανιχνεύσει σπαράγματα μιας νέας μορφικής υπόστασης στις ώριμες σονάτες για πιάνο του Beethoven, αργότερα στις σονάτες επίσης για πιάνο του Chopin ή στο απαύγασμα αυτής της δημιουργικής έκφρασης στις μεγάλες φόρμες του Wagner. Ένα αρκετά χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η τελευταία από τις σονάτες για πιάνο του Beethoven, η *σονάτα αρ. 32* σε C minor (op. 111) ολοκληρωμένη το 1822, η οποία σε αντίθεση με τη γενικότερη δομική διάρθρωση της συγκεκριμένης φόρμας αποτελείται από δύο μόνο μέρη (allegro – adagio).[141] Το δεύτερο μέρος (*Arietta*) αποτελείται από έξι παραλλαγές του βασικού θέματος. Στην τέταρτη αυτή παραλλαγή του δεύτερου θέματος και συγκεκριμένα στα μέτρα 103 (*pp leggieremente*) έως 110 (*IV16*) συμβαίνει κάτι απρόσμενα μαγικό: ένα γοργά επαναλαμβανόμενο μελωδικό μοτίβο σε 9/16 (27/64), εστιασμένο στις υψηλές τονικά περιοχές –καθώς και το αριστερό χέρι βρίσκεται επίσης σε κοντινή τονικά απόσταση με το δεξί– και σε χαμηλές, σχεδόν αιθέριες δυναμικές (*pp*) δημιουργεί μια αίσθηση αιώρησης σαν η μελωδία να έχει πλέον αποσπαστεί από κάποιο σώμα και να ίπταται σε ένα μετέωρο κενό, αποκομμένη από το υπόλοιπο σύνολο χωρίς άλλες αναφορές ή εδραιώσεις. Αυτή η υπερβατική,

140 Rosen C. (1971). *The Classical Style.* NY: W. W. Norton, σελ. 459 στο Hatten 1983, 42.
141 Κάτι που από μια άποψη θεωρείται και ως αποχαιρετισμός στην κλασική διάρθρωση της σονάτας.

σχεδόν μεταφυσική στιγμή μοιάζει σαν να μην ταιριάζει με κανένα άλλο προηγούμενο στη μουσική δημιουργία. Αντίθετα, φαίνεται σαν να έχει έρθει από μιαν άλλη μελλοντική εποχή, ένα πρελούδιο μιας μεταγενέστερης ιμπρεσιονιστικής αισθητικής στη μουσική δημιουργία.

Ο Beethoven αποτέλεσε ούτως ή άλλως τον προάγγελο μιας νέας εποχής. Μιας εποχής που με μεγαλύτερες ή μικρότερες διακυμάνσεις εκφέρει αυτό το μουσικά διαφορετικό. Στο αντίθετο χρονικό της άκρο στην κορυφαία της ίσως εκφραστική στιγμή, πλήρως απελευθερωμένη και κυρίαρχη στα μουσικά πράγματα, ο πλέον ίσως αναγνωρισμένος εκφραστής του εδραιωμένου Ρομαντικού ιδιώματος, ο Wagner στην εισαγωγή του "*Das Rheingold*" ("*Ο χρυσός του Ρήνου*") (1854) – το πρώτο μέρος από την περίφημη επική τετραλογία "Der Ring des Nibelungen" ("Το δαχτυλίδι του Νίμπελουνγκ")[142]–, πραγματοποιεί μια πρωτόγνωρη μουσική ακροβασία: στην ορχηστρική εισαγωγή του πρώτου μέρους και πριν από κάθε σκηνική δράση (*Orchestervorspiel*) η ορχήστρα για τέσσερα περίπου λεπτά εξαπλώνεται σταδιακά στο πλήρες ενορχηστρωτικό, ηχοχρωματικό και δυναμικό της σύνολο σε ένα χρονικά ακινητοποιημένο, κυκλικά επαναλαμβανόμενο μελωδικό μοτίβο, χτίζοντας σταδιακά ένα φαινομενικά ατέρμονο crescendo· μια εισαγωγή η οποία μοιάζει να μην έχει χρονικό τέλος αγνοώντας κάθε δεδομένη μέχρι την στιγμή εκείνη πρακτική χρονικής ανάπτυξης. Εδώ ο συνθέτης πραγματοποιεί μια τομή στη μουσική δημιουργία καθώς για πρώτη φορά ένα μουσικό θέμα παρουσιάζεται με τέτοιο τρόπο σαν να θέλει να ακινητοποιήσει τον μουσικό χρόνο, προτάσσοντας στη θέση του έναν δυναμικά παλλόμενο φασματικό χώρο ο οποίος εδραιώνεται έξω από κάθε μορφοποιητική χρονική χειρονομία.

Στην καρδιά αυτής της εποχής, τόσο χρονολογικά όσο και συνθετικά, ο Chopin συνθέτει τα 24 πρελούδια για πιάνο (24 Preludes, Op. 28) –ολοκληρωμένα στο σύνολο τους το 1838– τα οποία αποτελούν μικρής χρονικής έκτασης πιανιστικά διαμάντια. Αξίζει να σταθεί κανείς στο δεύτερο από αυτά (*prelude op. 28 no. 2 in A minor*) καθώς εδώ ίσως συμπυκνώνεται όλο το πνεύμα του συνθέτη σε δύο μόλις

142 Η μουσική της τετραλογίας ολοκληρώθηκε το 1874 και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά δύο χρόνια αργότερα στο φεστιβάλ του Bayreuth. Το πρώτο αυτό μέρος ήταν ήδη μουσικά έτοιμο από το 1854. Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά ως αυτόνομη όπερα στο Μόναχο τον Σεπτέμβριο του 1869.

σχεδόν λεπτά.[143] Πρόκειται για ένα έργο βαθιά εσωτερικό το οποίο μεταφέρει μια υπερβατική θαμπάδα, μια σχεδόν απόκοσμη αίσθηση. Στο γεγονός αυτό συμβάλλουν οι τονικές ασυμφωνίες, η εξαπλωμένη εκτελεστική πρακτική του legato, οι αργές διακυμάνσεις στη ρυθμική αγωγή, αλλά και μια παράδοξη και ταυτόχρονα διστακτική αρμονική και ρυθμική εξέλιξη η οποία δίνει μια αίσθηση αμφισημίας και αβεβαιότητας.[144] Με το έργο αυτό το Ρομαντικό ιδίωμα αρθρώνεται στη μέγιστη ίσως εκφραστικότητα του. Αποδεσμευμένο από κάθε προγενέστερη συνθετική σύμβαση και μορφολογικό περιορισμό, η παράδοξη χρήση καθιερωμένων τονικών και ρυθμικών σχημάτων δημιουργεί μια αχλή υφή η οποία εξαπλώνεται και ακινητοποιεί κάθε εξελικτική χρονικότητα. Αποτελεί έτσι μια νέα ερμηνεία του μουσικού περιεχομένου απαλλαγμένης από το βάρος της επικεντρωμένης σύνταξης στην αρμονική και ρυθμική εξέλιξη, ελεύθερης πλέον να εστιάσει σε πρωτογενείς χωρικές ποιότητες: υφές και σπαράγματα ηχοχρωματικών αρθρώσεων. Η αίσθηση που δημιουργείται αφορά σε μια άχρονη μορφή μέσω της οποίας αναδύεται μια πρώιμη επικράτεια χωρικής διάστασης η οποία βρίσκεται σε πλήρη ταύτιση με το αισθητικό ζητούμενο στην μετα-Καντιανή εποχή.

Αν και οι τρεις παραπάνω συνθέτες δεν μοιράζονται κάτι περισσότερο κοινό, σηματοδοτεί ωστόσο ο καθένας τους με το τεράστιο ταλέντο και την προσωπικότητα τους την εποχή τους ως δρώντα υποκείμενα των επαναστατικών μεταβολών και αποτελούν φορείς του ίδιου ελεύθερου πνεύματος. Παρ' όλη έτσι την χρονική απόσταση και το στυλιστικό ύφος που χωρίζει τα παραπάνω έργα, ανακαλύπτουμε μέσα σε αυτά τη νέα αυτή ηχοποιητική δυναμική στη μουσική δημιουργία η οποία ουσιαστικά αρθρώνει για πρώτη φορά διαφορετικές όψεις ενός *πρώιμου Ηχητικού Χώρου*. Η νέα αυτή μορφή εκφέρεται ως μια νέα ηχητική δομική συγκρότηση μέσα

143 Η διάρκεια ποικίλει αναλόγως τους εκτελεστές, το οποίο αποτελεί ούτως ή άλλως ένα σημαντικό ζήτημα σε σχέση με τη εκτελεστική ερμηνεία και την απόδοση των έργων της εποχής. Ενδεικτικά: ο *Blechacz* αποδίδει σε μια μάλλον μετριασμένη χρονικά αγωγή [2'05"], αντίστοιχα και ο *Pogorelich* [2'09"], ο *Rubinstein* σε μια σχετικά γρηγορότερη [1'54"] και ο *Kissin* σε μια αρκετά επιβραδυμένη [2'37"] αλλά ιδιαιτέρως βαθιά ερμηνεία. Εδώ προτείνεται η ακρόαση από τον Evgeny Kissin.

144 Για μια πληρέστερη ανάλυση βλ. Meyer 1956, 93-97, Rogers 1981, Subotnik 1991, 128-140 – ιδιαίτερα δε σε σχέση με το αρμονικό και ρυθμικό περιεχόμενο, βλ. στις υποσημειώσεις 34, 35, 36, 37 της τελευταίας αναφοράς (ό.π. σελ. 331-2). Για μια διαφορετική σημειωτική προσέγγιση με βάση τη θεωρία της αποδόμησης βλ. Subotnik 1995, 39-147.

από ένα πλήθος μορφοποιητικών σχημάτων με κυρίαρχο χαρακτηριστικό αυτό της διαχείρισης της χρονικότητας.

### 2.3.1. Το ερευνητικό χρονικό πλαίσιο

Η επίδραση του Ρομαντικού μουσικού ιδιώματος είναι τόσο ισχυρή με αποτέλεσμα να μην μπορεί να ιδωθεί στενά ως μια συγκεκριμένη χρονική περίοδος αλλά ως μια γενικότερη πνευματική και δημιουργική στάση. Υπό αυτήν την έννοια ο Ρομαντισμός στην μουσική είναι περισσότερο συνυφασμένος με την εκάστοτε ιστορική εποχή και τις κυρίαρχες αισθητικές της αντιλήψεις παρά με ένα σφιχτά οριοθετημένο μορφολογικό πλαίσιο. Επανέρχεται έτσι σε διάφορες εποχές –ακόμη και στη σημερινή– με στοιχεία εκλεκτικισμού και με κύρια επενέργεια την εσωτερική μορφοποιητική δύναμη του συνθέτη.[145]

Για τους λόγους αυτούς από την πρωταρχική του εμφάνιση μέχρι και τις ημέρες μας προσδιόρισε διάφορες φάσεις της μουσικής δημιουργίας:[146] *ύστερος Ρομαντισμός* (*late Romanticism*), *μετα-Ρομαντισμός* (*post-Romanticism*), *νεο-Ρομαντισμός* (*Neoromanticism*). Ειδικότερα για την έννοια του νεο-Ρομαντισμού στη μουσική δημιουργία αξίζει να σημειωθεί η πολλαπλή σήμανση του σε διαφορετικές χρονικές εποχές.[147] Αρχικά ο ίδιος ο Wagner στην εποχή του χρησιμοποίησε τον συγκεκριμένο όρο με αρνητική σήμανση προκειμένου να στηλιτεύσει με απαξιωτικό τρόπο ομότεχνους του (Rossini) όσο και Γάλλους Ρομαντικούς (Berlioz), κυρίως δε τον πρώην μέντορα και υποστηρικτή του Γερμανό συνθέτη εβραϊκής καταγωγής Giacomo Meyerbeer, θεωρώντας πως επρόκειτο για μια παρακμιακή και εντελώς λαθεμένη προσέγγιση της Ρομαντικής παράδοσης.[148] Σε μια ωστόσο μεταγενέστερη χρήση του ο όρος έχει καθιερωθεί από τη μουσική ιστοριογραφία προκειμένου να αποτυπωθεί η μουσική παράδοση από το 1850 και έπειτα, με κυρίαρχη μορφή την μουσική του Wagner.[149] Στην περίπτωση αυτή το πρόθεμα *νεο-* συμβολίζει την πρόσδεση της μουσικής τέχνης στο ιδίωμα του Ρομαντισμού, την ίδια περίοδο που οι υπόλοιπες

145 Κάτι το οποίο πάλι αναλόγως την εποχή αναφέρεται ως "*ο εσωτερικός συναισθηματικός κόσμος*", "*τα πάθη και οι επιθυμίες*" κ.λπ. κ.λπ.

146 Για τις φάσεις του Ρομαντισμού βλ. και Rowell 2004, 140.

147 Αν και από αρκετούς θεωρητικούς υπάρχει μια γενικότερη προβληματική ως προς τη χρήση του προθέματος *-νέο*. Ειδικότερα σε σχέση με τον *νεο-ρομαντισμό*. βλ. και Lewis 2003.

148 Wagner 1851, 48, 52.

τέχνες ενστερνίζονταν πλέον τα νέα ρεύματα του Ρεαλισμού, του Συμβολισμού και του Ιμπρεσιονισμού, ετεροκαθορίζοντας την έτσι σε μια εποχή κατ' ουσίαν μη-Ρομαντική.[150] Αποτελεί εξάλλου και μια δεύτερη δημιουργική φάση όπου το Ρομαντικό μουσικό ιδίωμα έχει πλέον κατακτήσει τον μέγιστο βαθμό εκφραστικής πληρότητας. Στις αρχές του 20ού αιώνα ο ίδιος όρος αποτυπώνει ένα συγκεκριμένο μουσικό ρεύμα το οποίο παρόλο που αποστασιοποιείται από τα έντονα ρομαντικά στοιχεία όπως αυτά είχαν διατυπωθεί έναν αιώνα νωρίτερα, εκφράζει ωστόσο την επιστροφή σε μια περισσότερο λελογισμένη χρήση τους και ουσιαστικά αποτελεί ένα ανάχωμα στην ορμητική εισδοχή του μουσικού εξπρεσιονισμού.[151] Με μια αντίστοιχη μορφή επανέρχεται στις προπολεμικές (1930) και μεταπολεμικές δεκαετίες (1950) καθώς και στις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Ειδικότερα δε από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 αντιμετωπίζεται με μια έντονα κριτική στάση ως *νεοσυντηρητική μετανεοτερικότητα* (*neoconservative postmodernism*). Σύμφωνα με την συγκεκριμένη θεώρηση απέναντι στη νοσταλγική διάθεση ορισμένων συνθετών να επανέλθουν σε περισσότερο τονικά σχήματα και στο ρομαντικό συναίσθημα, η στάση αυτή συνιστά μια "μετανεοτερικότητα της αντίδρασης", μια επιστροφή σε μια προ-νεοτερική μουσική σκέψη.[152]

Η παρούσα έρευνα επικεντρώνεται στο πρώτο διάστημα της εμφάνισης του νέου ιδιώματος, στην περίοδο δηλαδή 1820-50, και εστιάζει στα τρία αυτά έργα αναφοράς. Τα έργα αυτά κατά πρώτο λόγο σηματοδοτούν τις τρεις φάσεις της πρώτης αυτής περιόδου: το πρώτο δηλαδή την έναρξη της, το δεύτερο την καρδιά της και το τρίτο την ολοκλήρωση της και την αρχή της επόμενης περιόδου. Αποτελούν επίσης στυλιστικά διαφορετικές συνθετικές προσεγγίσεις. Εστιάζει όμως στα τρία συγκεκριμένα έργα κυρίως επειδή σε αυτά εμπεριέχονται σπαράγματα έκφανσης μιας νέας ηχοποιητικής διάστασης η οποία αρθρώνει για πρώτη φορά την έννοια του Ηχητικού Χώρου. Αρχικά θα παρουσιαστούν λοιπόν τα βασικά μορφολογικά και δομικά χαρακτηριστικά της υπό εξέτασης περιόδου και στη συνέχεια θα αναλυθούν τα

149 Το οποίο βέβαια αποτελεί και μια ειρωνεία για τον Wagner καθώς ο ίδιος είχε χρησιμοποιήσει τον όρο αυτόν απαξιωτικά. Dahlhaus 1979, 98-99.
150 ό.π.
151 Albright 2004, 278-80.
152 Pasler 1993, 17.

επιμέρους έργα ως προς τα στοιχεία διαμόρφωσης της νέας αυτής ηχητικής χωρικότητας.

### 2.3.2. Γενικά μορφολογικά και δομικά χαρακτηριστικά

Κατά την πρώτη περίοδο της εμφάνισης του ιδιώματος στις αρχές του 19ου αιώνα παρ' όλες τις επαναστατικές μεταβολές της εποχής, το υποκείμενο στη μουσική δημιουργία παρέμενε εγκλωβισμένο στα σχήματα του κλασικισμού καθώς έπρεπε να περάσει μισός περίπου ακόμη αιώνας για να μπορέσει να εκφραστεί ελεύθερα μέσα από αυτές. Κεντρικό ρόλο στην εξέλιξη η οποία συνέβαλε προς την κατεύθυνση αυτή, της χειραφέτησης δηλαδή του υποκείμενου ως αυτόνομου δημιουργού, αποτέλεσε η δύναμη της *ιδιοφυίας*.

Ανάμεσα στην ορθολογική αντίληψη όπου η έννοια της ιδιοφυίας αρχικά εξέφραζε την ύψιστη εξιδανίκευση του Λόγου και στην αισθησιοκρατική σύμφωνα με την οποία "*η ιδιοφυής σκέψη είναι αυτή η οποία αφήνει πίσω της τα μονοπάτια του συνηθισμένου και καθημερινού, που οδηγεί σε μια νέα απρόσμενη αντίληψη των πραγμάτων, στη μη κυριολεκτική αλλά στη μεταφορική και συμβολική έκφραση*"[153] εκφράζεται πλέον και μια τρίτη αντίληψη: καθώς η τέχνη αποτελεί μίμηση, όχι πλέον της εξωτερικής όψης των πραγμάτων αλλά του ίδιου του *ενεργήματος* της παραγωγής, η ιδιοφυία αφορά πλέον στην ικανότητα *να διεισδύει* άμεσα σε αυτό το καθαρό γίγνεσθαι και *να βιώνει την εποπτεία του*.[154]

Ο προσδορισμός αυτός στην έννοια της ιδιοφυίας είναι ιδιαίτερα εμφανής στο έργο και την προσωπικότητα του Beethoven καθώς αρθρώνει για πρώτη φορά στο μουσικό ιδίωμα αυτήν την σημαντική ποιοτική διαφοροποίηση. Αποτελεί τον πρώτο μεγάλο συνθέτη της εποχής ο οποίος παράγει το δημιουργικό του έργο ανεξάρτητα από το σύστημα της πατρωνίας ενώ ταυτόχρονα απευθύνεται στο ευρύτερο κοινό. Βρίσκεται εξάλλου στο επίκεντρο μιας εποχής σημαντικών ιστορικών μεταβολών και επαναστατικών ανατροπών. Από μια άποψη αποτελεί το λαμπερό παράδειγμα για

153 Σύμφωνα και με το πνεύμα του *délicatesse* του Bouhours (Cassirer 2013, 488).

154 Κατά τον Shaftesbury ο οποίος διαχωρίζοντας την κατ' αυτόν τον τρόπο από την στενή αισθησιοκρατική αντίληψη, θέτει τις βάσεις για τη βούληση του πνεύματος (ό.π. 487-90).

τους υπόλοιπους ομότεχνους του καθώς αποδεσμευμένος από σχέσεις εξάρτησης και υποταγής δρα, εκφράζεται και παράγει έργα αξεπέραστης δημιουργικής έκφρασης ως ένα ελεύθερο πνεύμα.

Σε ένα γενικότερο επίπεδο αυτό λοιπόν που κυρίως χαρακτηρίζει τη μετάβαση αυτή είναι η απαγκίστρωση της συνθετικής διαδικασίας από τα αυστηρά πλαίσια οργάνωσης της κλασικής φόρμας και ως επακόλουθο η ανάπτυξη έργων με χαρακτήρα (*character piece*/ *Charakterstück*). Ουσιαστικά από την πλευρά των συνθετών της εποχής πρόκειται για μια πρώτη υποσυνείδητη αρχικά, σαφώς συνειδητοποιημένη στη δεύτερη φάση της (1850), αποτύπωση της εκφραστικής δύναμης που μπορεί να εκφέρει η μουσική δημιουργία. Η μουσική τέχνη στην εποχή αυτής της μετάβασης αποτέλεσε το όχημα για να εκφραστούν με μεγαλύτερη λεπτότητα, εκφραστικότητα και ακρίβεια περισσότερο από κάθε άλλο εκφραστικό μέσο οι ανθρώπινες αισθήσεις, "*να αρθρώσει δηλαδή το άναρθρο*".[155]

Το ερώτημα του κατά πόσο η σημαντική αυτή μετάβαση από την Κλασική περίοδο στην περίοδο του Ρομαντισμού επέφερε αντίστοιχης δυναμικής δραματικές μεταβολές στα μουσικά μορφολογικά χαρακτηριστικά απασχολεί γενικότερα μουσικολόγους και ερευνητές. Κατά κάποιους πάντως μια ερμηνεία των μεταβολών αυτών δεν επαρκεί εάν σταθούμε στο μουσικό περιεχόμενο και μόνο, όπως αντίστοιχα και ο μουσικός ερμηνευτής μιας σύνθεσης δεν αρκείται στη χρονική διάρθρωση των μουσικών φθόγγων αλλά στο πνεύμα που αυτοί εκφέρουν.[156] Η ίδια η εποχή εξάλλου προτάσσει το οργανικό έναντι του μηχανιστικού.

Ήδη πάντως σημαντικές μεταβολές στο μουσικό ιδίωμα είχαν πραγματωθεί στα μέσα του 18ου αιώνα, στην κορύφωση δηλαδή του Κλασικισμού, και αφορούσαν στην ανάδειξη της νέας ενόργανης μουσικής με κυρίαρχη μορφή μουσικής έκφρασης την φόρμα της σονάτας (sonata allegro). Η σονάτα αποτέλεσε έτσι το απόλυτο δομικό σχήμα του Κλασικισμού. Στην καθιερωμένη της μορφή αρθρώνεται στα τρία μέρη της *έκθεσης* (exposition), της *ανάπτυξης* (development) και της *επανέκθεσης* (recapitulation). Η συγκεκριμένη δομή υπαγορεύει τη μορφή του έργου τόσο από

155 Kirby 2003, 137.
156 Salop 1965, 359-60.

πλευράς θεματικής ανάπτυξης,[157] όσο και από πλευράς τονικής/ αρμονικής εξέλιξης.[158] Καθορίζει επίσης και διατυπώνει με σαφήνεια χρονικές περιόδους κλιμάκωσης.[159] Η μορφή αυτή αφενός προκρίνει συγκεκριμένα επιμέρους δομικά στοιχεία τα οποία θεωρεί σημαντικά (χρόνος-τονικότητα) και αφετέρου τα οργανώνει σε ένα προσδοκώμενο μοντέλο δράσης-αντίδρασης, Σε ένα τέτοιο αυστηρά τακτοποιημένο μουσικό σύμπαν, σε όποια παραλλαγή και εάν αυτό διατυπώνεται, βασική του αποστολή αποτελεί η εκπλήρωση αυτής της χρονικής κίνησης σε καθαρά, εύληπτα και λογικά οργανωμένα μοτίβα.[160]

Το παραπάνω σχήμα πέρα από τη μορφολογική του αποστολή αποτελεί και ένα *συμβόλαιο* ανάμεσα στον συνθέτη και στο ακροατήριο του. Το κοινό είναι σχεδόν προετοιμασμένο για τη ροή των γεγονότων και οι όποιες παρεκκλίσεις από αυτό αφορούν επαναδιατυπώσεις του σχήματος με άλλες μορφές, πάντοτε όμως αποδεκτές και πάντοτε εντός του στενού του κανονιστικού πλαισίου. Ακολουθεί έτσι απαρέγκλιτα το κυρίαρχο πνεύμα και τη γενικότερη αισθητική αντίληψη του Κλασικισμού.

Επιπρόσθετα στο προγενέστερο αυτό διάστημα το κυρίαρχο μορφολογικό σχήμα οργάνωσης της μουσικής δομής εστιάζεται σε πρωτογενή δομικά στοιχεία διακριτής

157 Η φάση της έκθεσης διαιρείται σε τρία μέρη: πρώτη θεματική περίοδος (παρουσιάζεται το υλικό της φόρμας), δεύτερη θεματική περίοδος (παρουσιάζεται καινούργιο υλικό που πολλές φορές έχει χαρακτήρα λυρικότερο), τελική περίοδος (ανακεφαλαίωση που οδηγεί στην πτώση - χρησιμοποιεί και συνδυάζει το υλικό που εμφανίστηκε και στις δύο θεματικές περιόδους). Αντίστοιχα υπάρχουν και δύο μεταβατικές περίοδοι: ανάμεσα στην πρώτη και δεύτερη περίοδο, όπου παρουσιάζονται παραλλαγμένα στοιχεία της πρώτης θεματικής περιόδου, και ανάμεσα στην δεύτερη και τρίτη περίοδο, όπου δομικά αποτελείται από τα ίδια μέρη με την πρώτη μεταβατική περίοδο, χρησιμοποιώντας όμως υλικό της δεύτερης θεματικής περιόδου.

158 Στην κλασική διάρθρωση ακολουθείται το σχήμα: βασική τονικότητα (πρώτη θεματική περίοδος), μετατροπία (πρώτη μεταβατική περίοδος) η οποία καταλήγει σε μια δευτερεύουσα τονικότητα (δεύτερη θεματική περίοδος) και η οποία στην περίπτωση που η αρχική κλίμακα είναι μείζονα αφορά την δεσπόζουσα, ενώ στην περίπτωση που είναι ελάσσονα αφορά την αντίστοιχη της μείζονα. Η κανονιστική αυτή μορφή ανάπτυξης της έκθεσης ακολουθείται συνήθως και στην επανέκθεση με τη δεύτερη όμως και τρίτη θεματική περίοδο να βρίσκονται συνήθως στη βασική τονικότητα.

159 Κατά τη φάση της έκθεσης περιέχονται δύο κύριες τέτοιες στιγμές κορύφωσης: στην πρώτη μεταβατική περίοδο (bridge) και στο τέλος της δεύτερης θεματικής περιόδου (second theme). Η δεύτερη θεματική περίοδος συνήθως αποτελεί την περίοδο μιας ανάπαυλας, ως αποτέλεσμα της πρώτης κορύφωσης και προετοιμασίας για τη δεύτερη, και έχει έναν περισσότερο ελεύθερο χαρακτήρα, μικρό σε διάρκεια και σε βαρύτητα. Μια αντίστοιχη διαχείριση των στιγμών κλιμάκωσης αφορά και στην φάση της ανάπτυξης, καθώς μια δυναμική είσοδος σε αυτήν προϋποθέτει μια αντίστοιχη περίοδο ηρεμίας, ενώ αντίθετα μια απαλή εισαγωγή προετοιμάζει την αναμενόμενη κορύφωση.

160 Salop 1965, 361.

μορφής μιας κατά κύριο λόγο δισδιάστατης οργάνωσης: ο μουσικός τόνος και η χρονική επενέργεια επ' αυτού. Η οργάνωση αυτή δημιουργεί ένα λεξιλόγιο μέσω του οποίου μπορεί να αποδοθεί σε έναν σημαντικό βαθμό πληρότητας η μουσική δημιουργία της συγκεκριμένης περιόδου. Στο μουσικό ιδίωμα της προ-Ρομαντικής εποχής συμβάλλουν εξάλλου και τα ίδια τα μέσα (η οργανοποιία) τα οποία οργανώνουν τη μουσική γλώσσα σε ένα χρονικό συνεχές, με τις υπόλοιπες παραμέτρους στο εκφραστικό πεδίο –λ.χ. οι δυναμικές διακυμάνσεις– να καταλαμβάνουν μια δευτερογενή θέση στην τελική διαμόρφωση του μουσικού έργου. Ακόμη και οι ποικιλματικές εκφράσεις, χρονικού κυρίως χαρακτήρα, αφορούν χειρονομίες οι οποίες ερμηνεύονται με επάρκεια μέσα από το κυρίαρχο αυτό μοντέλο φθόγγου/ χρόνου.

Η ανατροπή του παραπάνω σχήματος τόσο από πλευράς δομής όσο και από πλευράς περιεχομένου θα αποτελέσει την ιδρυτική μορφή διακήρυξης του νέου επερχόμενου μουσικού ιδιώματος, λειτουργώντας έτσι και ως σημειολογικό ορόσημο ανάμεσα στις δύο περιόδους. Μεταβολές εμφανίζονται αρχικά στην ίδια την μορφή της σονάτας ώστε από μια περισσότερο μηχανιστική καλά καθοδηγούμενη οργάνωση σταδιακά να αποκτά χαρακτηριστικά ενός αρχικά προσωπικού και εν τέλει απρόβλεπτου ιδιώματος. Αφορά έτσι το όχημα με το οποίο πλέον ο συνθέτης δεν *ερμηνεύει* ένα μορφικό σχήμα αλλά μέσω αυτού *εκφράζει* τον βαθύτερο εσωτερικό του κόσμο. Οι μεταβολές αυτές επενεργούν τόσο στην ίδια τη δομή όσο και στην αρμονική εξέλιξη,[161] συμβάλλοντας στη διαμόρφωση ενός προσωπικού χαρακτήρα, ενός *στιλιστικού ύφους* το οποίο εκφέρεται με μοναδικό τρόπο ανά περίπτωση, προκρίνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο το *προσωπικό ιδίωμα* του δημιουργού. Και εδώ έγκειται η πρώτη μεγάλη διαφοροποίηση, καθώς κατά την κλασική περίοδο το ύφος ταυτίζεται με την ίδια τη διάρθρωση της δομής με τρόπο ώστε αυτό να την αιτιολογεί και να την τεκμηριώνει.[162]

161 Ήδη ο Beethoven αν και σε μεγάλο βαθμό ακολουθεί τα βασικά δομικά χαρακτηριστικά, εντάσσει νέα στοιχεία δραματοποίησης όπως την ταυτόχρονη ρυθμική επιβράδυνση μαζί με την μείωση στις δυναμικές, την επιμήκυνση των αναμονών, την έντονη δυναμική παρουσία δυσαρμονικών συγχορδιών κ.α. (ό.π. 363). Για μια περιπτωσιολογική προσέγγιση των μεταβολών στα επιμέρους μορφφολογικά χαρακτηριστικά σε έργα των Schubert, Mendelssohn, Schumann και Brahms, βλ. Salop 1965, 364-67.

162 Subotnik 1991, 118.

Η ίδια η καθαρότητα στην εκφορά διακριτών διαβαθμίσεων στο τονικό, ρυθμικό, δυναμικό και ηχοχρωματικό περιεχόμενο δίνει τη θέση της σε ένα μουσικό ύφος με πιο ασαφή χαρακτηριστικά: η αρμονική εξέλιξη δεν προδιαγράφει ένα προβλεπόμενο σχήμα, το τονικό περιεχόμενο είναι αρκετές φορές δυσαρμονικό, το δυναμικό περιεχόμενο αποκτά ένα μεγαλύτερο εκφραστικό εύρος και οι μεταβολές στο δυναμικό πεδίο γίνονται πιο απρόσμενες, οι ρυθμικές διακυμάνσεις απαντώνται συχνότερα πλέον και αποτελούν μια εκτελεστική πρακτική αμφισημίας η οποία πολλές φορές προσδίδει χαρακτηριστικά μιας απρόβλεπτης κίνησης, το ηχόχρωμα εξαπλώνεται και αποκτά μια χαρακτηριστική θαμπάδα. Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά παραπέμπουν πλέον σε έναν μεγάλο βαθμό μορφολογικών ανισομορφιών, οι οποίες αποτελούν την πρώτη ύλη για να δομηθούν πρωτογενή χωρικά μορφώματα.

Η μουσική του Ρομαντισμού υποκαθιστά έτσι το δισδιάστατο μοντέλο και αρθρώνει σταδιακά μια άλλη τρίτη διάσταση η οποία προσδίδει μια έννοια *βάθους* στο επίπεδο αυτό σχήμα, διευρύνοντας την έννοια της μουσικής δομής. Αυτό πραγματοποιείται με έναν τρόπο ο οποίος υποδηλώνει την εγκαθίδρυση, για πρώτη φορά στα μουσικά πράγματα, μιας σειράς μορφοποιητικών δομικών χαρακτηριστικών τα οποία μπορούν να ιδωθούν ως ένα πλήθος διαφορετικών αυτόνομων διαστρωματώσεων που πλέον επικαλύπτουν την τονική δομική διάρθρωση. Κεντρικό μορφοποιητικό στοιχείο σε αυτή τη νέα σημειωτική αποτελεί η εξατομικευμένη χρήση μη υποδηλωτικών ως προς το αρμονικό περιεχόμενο μουσικών παραμέτρων και των εσώτερων δομικών τους συστατικών.

Η μετάβαση σε αυτό το νέο μοντέλο γλώσσας συντελείται σταδιακά και στην αρχική του μορφή αφορά την ίδια την εκτελεστική πρακτική. Ένα πρωτεύον τέτοιο στοιχείο εντοπίζεται στην πράξη της ίδιας της *μουσικής άρθρωσης*.[163] Τα ζητήματα βέβαια εκτελεστικής πρακτικής της υπό εξέταση εποχής εγείρουν μια σειρά από ερωτήματα καθώς βασίζονται στην ερμηνεία συμβόλων που οι ίδιοι οι συνθέτες σημείωναν στις παρτιτούρες των έργων τους – ή σε άλλες περιπτώσεις αφορούσαν γραπτές οδηγίες

163 Hatten 2004, 140-7 (*The Slur and Its Gestural Meanings*) και 147-50 (*Keyboard Articulations*). Αναφέρεται επίσης στην περίφημη ρήση του Beethoven για την εκτελεστική πιανιστική πρακτική του Mozart: "*zu gehacktes*" ("*πολύ κοφτερή/ αποσπασματική*") (ό.π. 140). Τη ρήση αυτή μετέφερε ως αυτήκοος μάρτυρας ο ίδιος ο Czerny (ό.π. υποσημείωση 15, σελ. 309)

από τους ίδιους προς τους εκτελεστές. Έτσι παρόλο που πολλοί ερευνητές καταφατικά τονίζουν πως, "*καμία έρευνα δεν έχει μέχρι στιγμής, ούτε πρόκειται ποτέ να μπορέσει να αποδώσει αρκετή πληροφορία προκειμένου να επιτευχθεί ένας βαθμός πληρότητας στην αντίληψη και μια βεβαιότητα στο ύφος το οποίο μια αυθεντική εκτέλεση μπορεί να ενσωματώσει*",[164] μια σειρά από γενικά συμπεράσματα μπορούν παρ' όλα αυτά να διατυπωθούν μέσα από γενικότερα συμφραζόμενα. Μια πρώτη τέτοια διαπίστωση μπορεί να αναχθεί με βάση τα μουσικά σημεία στίξης. Έτσι, ενώ αρχικά στα έργα των Mozart και Haydn παρατηρείται ένα πλήθος μορφών μουσικής εκφοράς οι οποίες επιβίωσαν μέχρι την δεκαετία του 1820, από τις αρχές του 19ου αιώνα και έπειτα οι μελωδικές γραμμές αρχίζουν να αποκτούν μια πιο εξαπλωμένη και αδιάλειπτη ροή στην κίνηση των φθόγγων, ακολουθώντας έτσι την εκτελεστική πρακτική του *legato*.[165] Η μεταβολή αυτή αποτελεί μια θεμελιώδη διαφοροποίηση όχι μόνο στη μουσική άρθρωση αλλά και στο γενικότερο μουσικό ιδίωμα: η μουσική του Mozart και του Haydn ανήκει στο προγενέστερο ύφος, ενώ του Beethoven στο νεότερο.[166]

Ένα δεύτερο σημαντικό στοιχείο αφορά στην απόδοση της ρυθμικής αγωγής. Εδώ επικρατούν δύο τάσεις: μια απόλυτη, μετρήσιμη με μηχανικά μέσα (ρολόγια, εκκρεμή και τελικά τον μετρονόμο) και μια περιγραφική.[167] Η δεύτερη μέθοδος επέτρεπε στον εκτελεστή ένα μεγαλύτερο εύρος εκφραστικών δυνατοτήτων. Με όποιον τρόπο πάντως και εάν γινόταν η επιλογή της ρυθμικής αγωγής οι ερευνητές συμφωνούν πως αυτή δεν αφορούσε πλέον σε μια αυστηρή χρονική αποτύπωση, γεγονός το οποίο πιστώνεται ως ένδειξη μιας εκφραστικής ελευθερίας. Ο βαθμός αυτός της χρονικής μεταβλητότητας αποδίδεται πλέον και ως εκτελεστική πρακτική. Αυτό αποτελεί επίσης μια σημαντική διαφοροποίηση ανάμεσα στις δύο περιόδους, καθώς ενώ κατά

164 Taruskin 1982, 108-9.

165 Σύμφωνα πάλι με τον Carl Czerny στη διάρκεια της μαθητείας του με τον Beethoven, εντυπωσιάστηκε από την εκτελεστική δεινότητα του δασκάλου του στην τεχνική του legato που, "*το είχε κατακτήσει σε ανυπέρβλητο βαθμό, κάτι το οποίο οι υπόλοιποι πιανίστες της εποχής θεωρούσαν αδύνατο να επιτευχθεί στο fortepiano και για τον λόγο αυτόν ακολουθούσαν την ίδια εκτελεστική τεχνική της εποχής του Mozart, έναν δηλαδή κατακερματισμένο* [*gehackte*] *και απότομο* [*kurz*] *τρόπο.*" Hatten 2004, υποσημείωση 15, σελ. 309.

166 Ratner 1985, 190, στο Cole 1988, 35.

167 Χαρακτηριστική της μετά-Κλασικής εποχής η περιγραφική αυτή μέθοδος ακολουθήθηκε από ένα πλήθος συνθετών, όπως για παράδειγμα ο Beethoven σημειώνει στη Sonata op. 90/1: "*Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck"* ("*με ζωντάνια και αποφασιστικότητα με συναίσθημα και εκφραστικότητα"*), Ratner 1985, 183-87, στο Cole 1988, 33.

την κλασική περίοδο η χρήση του rubato αφορά μια μικρή *σταθερή* χρονική καθυστέρηση στην μελωδική γραμμή πίσω από το σταθερό ρυθμικό μπάσο, στη Ρομαντική πλέον εποχή η κίνηση αυτή εκφέρεται από μικρές *αυξομειώσεις* στη χρονική διάρκεια των φθόγγων, επιτρέποντας έτσι μικρές διακυμάνσεις στην εκτελεστική ταχύτητα –άλλοτε δηλαδή επιταχύνοντας και άλλοτε επιβραδύνοντας–, γεγονός το οποίο προσδίδει έναν μεγαλύτερο βαθμό ελευθερίας και έναν περισσότερο προσωπικό χαρακτήρα κατά την μουσική εκτέλεση.[168]

Τα ζητήματα δυναμικής εκφοράς αποτελούν επίσης έναν σημαντικό μορφοποιητικό παράγοντα. Η ίδια μελωδική γραμμή μπορεί να αποδοθεί με ένα πλήθος διαφορετικών τρόπων αναλόγως τις διαφοροποιήσεις στο δυναμικό επιτονισμό των φθόγγων της, κατά μια αντιστοιχία με την εκφορά της ανθρώπινης γλώσσας. Κάτι τέτοιο με την παλαιά οργανοποιία όπως ήδη αναλύθηκε ήταν αρκετά περιορισμένο. Με την έλευση του fortepiano και ακόμη περισσότερο με τις πολλαπλές κατασκευαστικές του μεταβολές, ιδιαίτερα δε με τα νέα μοντέλα τα οποία παρουσιάστηκαν στις αρχές του 19ου αιώνα, ένα μεγάλο φάσμα δυναμικής εκφοράς ήταν πλέον διαθέσιμο στη συνθετική διαδικασία. Παρόλο ωστόσο που τα μοντέλα αυτά απείχαν ακόμη τεχνολογικά αρκετά από το να αποδώσουν με πληρότητα αρθρώσεις κατά το πρότυπο μιας περιβάλλουσας έντασης, η δυναμική εκφορά αποτελεί ένα επιπλέον συνθετικό εργαλείο για να αποδοθούν συνηχητικές διακυμάνσεις, μέσω των οποίων αναδιατυπώνεται το αρμονικό περιεχόμενο συμβάλλοντας έτσι σε μια περισσότερο ηχοποιητική διάσταση.[169]

Μορφές μιας τέτοιας ηχοποιητικής εκφοράς παράγονται κυρίως μέσω συνηχητικών δομών οι οποίες ενεργοποιούνται με διαφορετικό τρόπο από διαφορετικούς συνθέτες και σε διαφορετικές περιόδους. Σε γενικές γραμμές μια τέτοια διεργασία πραγματοποιείται είτε μέσω των μηχανισμών του πιάνου – ενεργοποιώντας το pedal απόσβεσης (damper ή sustain pedal) το οποίο έχει ως αποτέλεσμα την ελευθέρωση των χορδών από το στέλεχος απόσβεσης (damper rail)[170]–, είτε με τον επιτονισμό

168 Cole 1988, 33.

169 Χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας τέτοιας λειτουργίας αποτελεί η δυναμική εκφορά στο δεύτερο μέρος (*Andante*, *poco moto*) της σονάτας για πιάνο No. 16 σε A Minor (D.845) του Franz Schubert (1825). Η προτεινόμενη εκτέλεση από τον Radu Lupu, αν και σε σύγχρονο πιάνο, αποτελεί σύμφωνα με ερευνητές την πλέον πιστή απόδοση του έργου (Hatten 1993, 69 - υποσημείωση 30).

170 Βλ. σχετικά και Κεφ.2.1.3.

συγκεκριμένων αρμονικών της θεμελιώδους συχνότητας, κάτι το οποίο επιτυγχάνεται με έναν συνδυασμό αρμονικής, ρυθμικής και δυναμικής αγωγής. Στην πρώτη περίπτωση αυτό δίνεται ως εκτελεστική οδηγία στην παρτιτούρα και απαντάται για πρώτη φορά σε τρία διαφορετικά έργα του Beethoven (1800-02) με την οδηγία "*senza sordino*" – αν και με την έλευση των συνηχητικά ισχυρότερων, νεότερων πιανιστικών μοντέλων στη δεκαετία του 1840 ο Czerny επέμενε να μην ακολουθείται κυριολεκτικά η οδηγία αυτή.[171] Κατά μια μάλιστα πληροφορία από τον ίδιο, έχοντας μαθητεύσει με τον Beethoven, σχολίαζε πως ο συνθέτης "*ήθελε το συγκεκριμένο αποτέλεσμα να μοιάζει σαν κάποιος να μιλάει μέσα από έναν σπηλαιώδη θόλο, όπου ήχοι, αντηχήσεις και τόνοι θαμπώνουν με μια ασάφεια*".[172] Στη δεύτερη περίπτωση η συνηχητική διάσταση εξάγεται από τη διέγερση ιδιοσυχνοτικών τόνων, οι συχνότητες των οποίων ενεργοποιούνται από τα υπόλοιπα μουσικά συμφραζόμενα χωρίς αυτοί να είναι απαραιτήτως παρόντες στη μουσική παρτιτούρα. Η περίπτωση αυτή αποτελεί αντικείμενο μουσικολογικής έρευνας από την πλευρά της εκτελεστικής πρακτικής. Ένα πλήθος κατά βάση εκτελεστικών και χειρονομικών λειτουργιών συμβάλλουν στο φαινόμενο αυτό, οι οποίες επιδρούν με διαφορετικό τρόπο και κατά περίπτωση αναλόγως το αρμονικό περιεχόμενο, τη δυναμική εκφορά, το ποικιλματικό ύφος και το ρυθμικό μοτίβο που περιέχεται στη συγκεκριμένη μουσική φράση. Μελέτες έχουν δείξει πως η τεχνική αυτή απαντάται αρχικά σε έργα του Beethoven και ακολούθως του Schubert και του Chopin.[173]

Εκτελεστικά η απόδοση των έργων του Ρομαντικού ιδιώματος χαρακτηρίζεται από μια περισσότερο ελεύθερη, εκφραστικά πολύπλευρη χειρονομική εκφορά σε σχέση με το παρελθόν. Η μουσική χειρονομία (musical gesture)[174] ως δυναμική μορφοποιητική ενέργεια με σκοπό την ηχητική παραγωγή, επενεργεί στην χωρική διάσταση και με τη σειρά της διαμορφώνει χωρικότητα. Στη διαμόρφωση αυτή συμβάλει η νέα οργανοποιία και το κύριο εκφραστικό μέσο του νέου ιδιώματος, το πιάνο. Σε αντίθεση

171 Γεγονός πάντως το οποίο αποτελεί εκτελεστικό σφάλμα στο σημερινό πιάνο, καθώς η κατασκευή του οργάνου για το οποίο προοριζόταν η οδηγία ήταν σαφώς ελαφρύτερη (Hatten 1993, 52-3). Για την υπερβολική χρήση των pedal στα έργα του Schubert βλ. Hatten 1993, 69 - υποσημείωση 30.

172 Newman, W. S. (1988). *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way*, New York: Norton, 246, στο Hatten 1993, 53.

173 Hatten 1993.

174 Δύο αρκετά εμπεριστατωμένες μελέτες σχετικά με το θέμα της μουσικής χειρονομίας αποτελούν η μονογραφία του Hatten (Hatten 2004), καθώς και το συλλογικό έργο των Godøy και Leman (Godøy, Leman 2009).

με τα σαφώς σωματικά αποστασιοποιημένα, άκαμπτα πληκτροφόρα όργανα της προ-κλασικής και κλασικής περιόδου, το πιάνο *σωματοποιεί* την εκτελεστική πρακτική καθώς εμπλέκει ένα πλήθος σωματικών και κινητικών λειτουργιών οι οποίες περιλαμβάνουν το σύνολο σχεδόν του ανθρώπινου σώματος: από τα πόδια στα pedal έως το σύνολο του κορμού, τα δάχτυλα, τα χέρια, οι αγκώνες, οι ώμοι, ακόμα και το κεφάλι, καθώς και ένα σύνολο από τους αντίστοιχους μυς, τους τένοντες, τους συνδέσμους και τις αρθρώσεις. Μέσα από αυτή τη πληθώρα κιναισθητικών ερεθισμάτων απαιτείται από τον εκτελεστή για πρώτη φορά μια επαυξημένη ιδιοδεκτική συμπεριφορά η οποία ταυτόχρονα απελευθερώνει ένα μεγάλο φάσμα εκφραστικών λειτουργιών. Κατ' αυτόν τον τρόπο καθώς το ανθρώπινο σώμα συμβάλλει με αμεσότερο πλέον τρόπο στην μουσική εκφορά, το μουσικό ύφος διαμορφώνεται από μια περισσότερο εξατομικευμένη εκφραστικότητα η οποία αποτυπώνεται όχι μόνο ψυχικά αλλά και σωματικά.

Μέσα από αυτό το εκφραστικό πνεύμα το οποίο προκρίνει το εξατομικευμένο στιλιστικό ύφος έναντι μιας καθολικής κανονιστικής και σαφώς οριοθετημένης μορφής, κάθε προσπάθεια "αντικειμενικοποιημένης" οριοθέτησης δομικών συσχετίσεων κατά το αρμονικό μοντέλο ανάπτυξης της κλασικής περιόδου κρίνεται ανεπαρκής. Εδώ πλέον δεν κυριαρχεί το "σωστό", αλλά το "όμορφο", το "καλαίσθητο".[175] Στο αρμονικό έτσι επίπεδο η τονικότητα παύει να λειτουργεί ως το κεντρικό συνεκτικό στοιχείο όπου μέσω ενός δικτύου προδιαγεγραμμένων συσχετίσεων διαμόρφωνε μέχρι τότε μια κατανοητή γλώσσα και μια ολιστική, σημειωτικά αυτόνομη δομή. Καθώς έτσι η αρμονική ανάπτυξη αποτελεί μέρος μιας εξατομικευμένης στυλιστικής πρακτικής, στη θέση της δομείται μια νέα αδόκιμη ακόμα γλώσσα ως ένα σύνολο εμπειρικών αρχικά κανόνων. Η μετατόπιση αυτή στο αρμονικό περιεχόμενο, από τη *χρονική δηλαδή διάρθρωση*, βρίσκει πλέον ουσία, μορφή και περιεχόμενο σε μία *χωρική έκφανση* η οποία εστιάζει σε παραμέτρους ηχοποιητικού κυρίως χαρακτήρα, σαφώς διαφοροποιημένων από αυτών της αρμονίας με εξαίρεση τις περιπτώσεις που μέσω αυτής συνάγονται ηχοποιητικές μορφές. Το χρονικό στοιχείο υποχωρεί και αρθρώνεται για πρώτη φορά μια *χωρική σημειωτική* η οποία διευρύνει την έννοια της μουσικής δομής.[176]

175 Subotnik 1991, 123
176 ό.π. 121, 124-5.

Σε αντίθεση έτσι με το μοντέλο της ολιστικής τονικής κατασκευής της κλασικής περιόδου η οποία διατρέχει το σύνολο ενός έργου και η οποία διαμορφώνει αντικειμενικά κριτήρια επαλήθευσης, η τονική διάρθρωση κατά τη Ρομαντική περίοδο εντοπίζεται οργανωμένη σε διακριτές αυτοδύναμες μονάδες οι οποίες επιδρούν σε τοπικό μόνο επίπεδο. Μορφές τέτοιας επίδρασης αποτελούν η ανάπτυξη θεματικών μοτίβων ή ρυθμικών κορυφώσεων οι οποίες πραγματοποιούνται μέσω μιας σωρευτικής διαδικασίας επαναλήψεων ή μεταβολών των διακριτών μονάδων, οι απότομες και αρμονικά απρόσμενες μεταβολές στο αρμονικό πεδίο, η χρήση δυσαρμονικών τονικά συσχετίσεων, καθώς και οι κοντινές παραθέσεις μειζόνων και ελασσόνων τρόπων, ιδιαιτέρως δε της ίδιας συγχορδίας.[177] Σε ένα τέτοιο πλαίσιο λειτουργίας η αρμονική δομή της Ρομαντικής μουσικής παρουσιάζει ένα πολύ σύνθετο και ιδιόμορφο επίπεδο οργάνωσης το οποίο αποκτά ενδιαφέρον όταν αυτό συμβάλλει ως μια επιπλέον παράμετρος χρωματικής απεικόνισης και ηχοποιητικής εκφοράς.

### 2.3.3. Τα έργα

Η ενότητα αυτή ξεκίνησε με την αναφορά τριών χαρακτηριστικών έργων από την πρώτη άτυπη περίοδο του Ρομαντισμού (ca. 1820-50). Η επιλογή αυτή δεν έγινε τυχαία καθώς οι δύο πρώτοι απ' τους συνθέτες αυτούς σηματοδοτούν τα χρονικά της όρια συναποτελώντας έτσι τους ακρογωνιαίους λίθους της εποχής αυτής, ο δε τρίτος αφορά τον χαρακτηριστικότερο ίσως συνθέτη που δρα στην καρδιά αυτής της περιόδου. Αν και χρονικά τα έργα αυτά δεν έχουν μεγάλες αποστάσεις, ανήκουν σε εντελώς διαφορετικά ιδιώματα – το ένα μάλιστα από αυτά και τυπολογικά καθώς αφορά ορχηστρική εισαγωγή σε όπερα (*Orchestervorspiel*). Αποτελούν παρ' όλα αυτά έργα κοινά ως προς τα Ρομαντικά ιδεώδη καθώς αποτυπώνουν με έναν δραματικά απρόσμενο τρόπο την συναισθηματική ορμή, την ανάγκη για έκφραση και πληρότητα από την πλευρά των δημιουργών τους με μοναδικό τρόπο σε καθένα από αυτά – σε μεγάλο μάλιστα βαθμό αντικατοπτρίζουν τον ίδιο τον ψυχισμό των συγκεκριμένων

177 ό.π. 121-2. Καθώς μάλιστα τα επιμέρους δομικά στοιχεία τα οποία συνθέτουν την αρμονική δομή της Ρομαντικής μουσικής παρουσιάζουν ένα πολύ σύνθετο επίπεδο οργάνωσης, η κλασική προσέγγιση αρμονικής ανάλυσης ενός έργου καθίσταται πλέον ανεπαρκής (επίσης: 122, 126).

συνθετών. Ταυτόχρονα όμως υπάρχει μια στενότερη συσχέτιση μεταξύ των έργων αυτών καθώς μεταφέρουν και μια βαθιά υπερβατική διάσταση, μια πρωτόγνωρη αίσθηση αιώρησης: σαν να δημιουργείται κάτι *έξω* από την μουσική διάρθρωση και τα συμφραζόμενα της, μια εξω-μουσική μορφή η οποία δεν μπορεί να εξηγηθεί με μουσικούς και μόνο όρους.

Εντοπίζω λοιπόν στα συγκεκριμένα μουσικά αποσπάσματα μια ιδιαίτερη μορφοποιητική ουσία η οποία αποτελεί σπαράγματα μιας πρώιμης έκφανσης αυτού του μορφολογικού χαρακτηριστικού που αποκαλώ ηχητικό χώρο. Αναζητώντας κάτι δομικά απτό το οποίο να αποτυπώνει αυτό το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό – παρόλο που μπορούμε να αναγνωρίσουμε αρκετά από τα χαρακτηριστικά δομικά στοιχεία που αναφέρθηκαν προηγουμένως –, καταλήγω σε ένα κεντρικό μορφοποιητικό στοιχείο το οποίο ενοποιεί και διατρέχει τα συγκεκριμένα έργα. Η κοινή αυτή ενοποιητική μορφή της πρώιμης αυτής έκφρασης του ηχητικού χώρου, αρθρώνεται εμμέσως και αφορά στη διαχείριση της *χρονικότητας*.[178] Οι τεχνικές διαχείρισης της χρονικής διάστασης ως προς την εκφορά της χωρικότητας σε κάθε μια από τις τρεις περιπτώσεις διαφοροποιούνται μεταξύ τους και έτσι από κοινού διαμορφώνουν μια πρώιμη χωρική τυπολογία.

i. Beethoven: *σονάτα για πιάνο αρ. 32 σε C minor op. 111* (1823) – 2ο μέρος, μέτρα: 103-110

Στο μεν πρώτο απόσπασμα από τη σονάτα του Beethoven αυτό εκπληρώνεται κυρίως μέσω αρμονικών, φασματικών και ρυθμικών μεταβολών. Έτσι ενώ το δεύτερο αυτό μέρος (*Arietta*) ακολουθεί στο σύνολο του την τυπική διάρθρωση της σονάτας, στην τέταρτη παραλλαγή του βασικού θέματος και συγκεκριμένα στα μέτρα [103-110] παρεμβάλλεται κάτι διαφορετικό. Κατά πρώτον τα μπάσα σταματούν με έναν απρόσμενο τρόπο στο αμέσως προηγούμενο μέτρο και καθώς δεξί και αριστερό χέρι

178 Ένα μεγάλο ερευνητικό σώμα έχει διατυπωθεί σε σχέση με την έννοια του χρόνου στη μουσική δημιουργία. Για τις μεθοδολογικές προσεγγίσεις καθώς και μια σχετική βιβλιογραφία βλ. Rowell, 1985, 1996. Για μια εθνομουσικολογική και ιστορική προσέγγιση σε θέματα ορολογίας του χρόνου στη μουσική, βλ. Rowell, 1979. Για τη σχέση του χρόνου στη μουσική με τα φιλοσοφικά ρεύματα του Ρομαντισμού: Rowell, 2004. Για την μουσική αχρονικότητα με εφαρμογή σε επιλεγμένα έργα των Mahler, Stravinsky, Messiaen και Crub: Blandino, 2006. Για μια περισσότερο φιλοσοφική προσέγγιση, με εφαρμογή το έργο του Alberto Ginastera, βλ. Calleja, 2013.

εκτελούν πολύ κοντινά στο δεξί άκρο των πλήκτρων, η φασματική ενέργεια μετατοπίζεται αποκλειστικά στις υψηλές συχνότητες. Το μέρος αυτό (αρχικά σε Am και στην πορεία σε κίνηση προς C) εμφατικά διαφέρει από το σύνολο του υπόλοιπου έργου καθώς η φασματική απουσία των χαμηλών συχνοτήτων δημιουργεί μια αίσθηση αποκοπής από οποιαδήποτε μορφή εδραίωσης. Η αίσθηση αυτή μεγεθύνεται ακόμη περισσότερο λόγω της ρυθμικής αγωγής: τα 9/16 που αντιστοιχούσαν στη μελωδική γραμμή (δεξί χέρι) και τα 27/64 στα μπάσα (αριστερό χέρι) αναστρέφονται και καθώς πλέον εκτελούνται και τα δύο σε κοντινή απόσταση ένα αρκετά πολύπλοκο ρυθμικό πλέγμα μεταφέρεται στις υψηλές συχνότητες, σαν ένας περίτεχνος στροβιλισμός. Η φαινομενική έλλειψη αρμονικής ροής του έργου η οποία αναδύεται από την απουσία μπάσων συγχορδιών, επιτείνεται ακόμη περισσότερο με δύο επιπλέον τεχνάσματα. Το πρώτο αφορά την κίνηση στο αριστερό χέρι το οποίο κρατάει έναν σταθερά επαναλαμβανόμενο φθόγγο σε 9/16 – αρχικά στη δεσπόζουσα [103-106], έπειτα σε διάστημα εβδόμης και σε μεγάλη εβδόμη [106-109] και τελικά στην τονική ογδόη [109-110]. Παρόλο που οι τονικές αυτές μεταβολές αποτελούν μια ενδεδειγμένη αρμονική κίνηση, η διάρκεια της εξαπλώνεται χρονικά σε τέτοιο μεγάλο βαθμό που δίνει την εντύπωση μιας άλλης λειτουργίας, αποκομμένης από τα υπόλοιπα συμφραζόμενα: η χρονική αυτή εξάπλωση προκρίνει περισσότερο ένα χωρικό βάθος παρά μια "ενδεδειγμένη" λειτουργία αρμονικής διαδοχής. Το δεύτερο στοιχείο αφορά στο δεξί χέρι το οποίο καθώς εκτελεί σε 27/64 ένα περίτεχνα επαναλαμβανόμενο μελωδικό μοτίβο έλκεται διαρκώς προς τη βασική τονικότητα σε μια περιδίνηση (μέτρα [103-106]), από την οποία προσπαθεί σταδιακά να απεγκλωβιστεί με αυξημένες και ελαττωμένες χρωματικές τονικές αποκλίσεις σε μια μετέωρη αρμονικά κίνηση ([107-109]) – γεγονός που τελικά πραγματοποιείται προς την εξέλιξη της σε C ([109-110]).

Στην πρώτη λοιπόν αυτή περίπτωση δημιουργείται μια αίσθηση μετεώρισης η οποία προέρχεται από μια αρμονική περιδίνηση γύρω από έναν σταθερό τονικό άξονα, και η οποία υποβοηθείται από μια ρυθμική και μελωδική επαναληπτικότητα και μια φασματική επικέντρωση. Ταυτόχρονα η εκτελεστική οδηγία (*pp leggiermente*) προσδίδει μια αιθέρια αίσθηση, και καθώς απουσιάζουν άλλα μουσικά συμφραζόμενα

παράγεται τελικά μια υπερβατική αιώρηση σε ένα φαινομενικά άχρονο χωρικό πλαίσιο.

Ο Beethoven ουσιαστικά χρησιμοποιώντας τα ίδια καθαρά, εύληπτα τονικά και ρυθμικά σχήματα με αυτά της Κλασικής περιόδου, κατορθώνει εδώ με περίτεχνο τρόπο να αρθρώσει κάτι διαφορετικό. Σε αυτό το στοιχείο έγκειται εξάλλου και η μεγάλη συνθετική ιδιοφυία του η οποία εκτός των άλλων έδωσε το έναυσμα για τις ευρύτερες μεταβολές προς την κατεύθυνση του Ρομαντικού ιδιώματος.

ii. Chopin: *πρελούδιο no.2 σε A minor, op. 28* (1838)

Αντίθετα από αυτήν την καθαρότητα ως προς τις σχέσεις ρυθμού, μελωδίας και αρμονίας, το 2ο πρελούδιο του Chopin χαρακτηρίζεται από αρμονική αμφισημία και ρυθμική αβεβαιότητα. Το έργο στο σύνολο του κινείται αργά με τα μπάσα να μεταφέρουν μια βαρυτική βραδύτητα στην κίνηση. Τα μελωδικά μέρη εκφέρουν ατελείς συγχορδίες οι οποίες υπονοούνται με διαφορετικούς τρόπους (για παράδειγμα αυτές της G ή Em7 για το πρώτο και Bm7 ή D για το δεύτερο μελωδικό μέρος) ενώ και η αρμονική δομή συχνά γίνεται ασαφής με χρωματικές τονικές αποκλίσεις και τη χρήση γειτονικών φθόγγων τονικά προς τα επάνω ή προς τα κάτω – γεγονός το οποίο τονίζεται ακόμη περισσότερο με τη χρήση των pedal. Η αβεβαιότητα αυτή επιτείνεται μέσω της ρυθμικής και χρονικής εκφοράς, με χαρακτηριστικές στιγμές την καθυστερημένη εισαγωγή του δεύτερου μελωδικού μέρους (στο τρίτο μέτρημα του μέτρου, αντί για το πρώτο), κυρίως όμως μέσω μιας γενικότερης επιβράδυνσης πριν και κατά τη διάρκεια του τρίτου μέρους [μέτρα 14 έως 19], το οποίο μένει αρμονικά ατελές με την ολοένα και πιο αραιή εκφορά της μελωδικής γραμμής και την παύση προς το τέλος των μπάσων συγχορδιών. Καθώς η σποραδική αυτή μελωδική εκφορά μένει μόνη της χωρίς συνοδεία μπάσων, δημιουργείται μια αίσθηση μετέωρης κενότητας η οποία σε συνδυασμό με την οδηγία χαλάρωσης του tempo (*slentando*) προσδίδει έναν βαθύ μεταφυσικό χαρακτήρα. Στην κορύφωση αυτής της αδρανούς κίνησης η μελωδία μένει κρατημένη και το ρυθμικό μοτίβο των μπάσων επανέρχεται για λίγο (δεύτερο μισό [18] + πρώτο μισό [19] μέτρο) για να ακολουθήσει αμέσως μετά μια γενική παύση μισού μέτρου (δεύτερο μισό του [19]). Στην πλήρη αυτή

απουσία μουσικής δράσης προβάλει ένα είδωλο – πιθανώς λόγω της συνήχησης που μένει για λίγο στον αέρα, το οποίο μέσα στην σιωπή μοιάζει να ξεθωριάζει. Η μελωδική γραμμή ξαναμπαίνει στα επόμενα δύο μέτρα ([20] και [21]), και καθώς αρχικά στο πρώτο ενάμισι μέτρο εκτελείται ξανά με την απουσία μπάσων μόνη της (μέτρο [20] και πρώτο μισό του [21]), η αίσθηση της αιώρησης επανέρχεται για να ακολουθήσει τελικά η cadenza και μια αίσθηση πτώσης με την καθαρή τονική κατάληξη στην βασική τονικότητα (Am).

Στην περίπτωση αυτή βασικοί μορφοποιητικοί παράγοντες χωρικότητας αποτελούν η ατελής αρμονική δομή, η οποία εκφέρεται είτε με την τονική αμφισημία, είτε με την απουσία της συνοδείας μπάσου, σε συνδυασμό με την ρυθμικά μετέωρη κίνηση. Και τα δύο αυτά χαρακτηριστικά συμβάλλουν σε μια ανατροπή της κανονικότητας του μουσικού χρόνου, προτάσσοντας έτσι μια χωρική αίσθηση η οποία σε συνδυασμό με τις παύσεις, τις σιωπές και τα αργά μετέωρα βήματα επιτείνουν ένα βαθιά εσωτερικό μεταφυσικό στοιχείο, έναν έντονο ψυχισμό. Το στοιχείο αυτό εξάλλου είναι βαθιά αποτυπωμένο γενικότερα στα έργα του Chopin, γεγονός το οποίο τον κατατάσσει χωρίς αμφιβολία ως τον κυριότερο εκφραστή του Ρομαντικού ιδιώματος κατά την πρώτη αυτή περίοδο.

### iii. Wagner: *Das Rheingold* (1854) – ορχηστρική εισαγωγή

Σε αντίθεση με τη βαθιά εσωτερική και ενίοτε σκοτεινή συναισθηματική απεικόνιση των δύο αυτών πιανιστικών αποσπασμάτων, το ορχηστρικό πρελούδιο στην όπερα του Wagner κυριαρχείται από ένα λαμπερό παιχνίδισμα ηχοχρωμάτων και δυναμικών. Το μέρος αυτό σε Ε ♭ ξεκινάει επιβλητικά με τα κοντραμπάσα (*contrabässe*) στον βασικό τόνο μοιρασμένα ανά δύο τετράδες σε διάστημα οκτάβας – τα τέσσερα της δεύτερης τετράδας προκειμένου να καλύψουν στον μέγιστο βαθμό την τονική έκταση του μέρους τους, έχουν ως οδηγία κουρδίσματος της τελευταίας τους χορδής σε Ε ♭.[179] Από κοινού καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της εισαγωγής (μέτρα [1-136]) κρατούν ένα τονικό ίσο με την οδηγία μιας απαλά εύθυμης κίνησης ("*ruhig heitere Bewegung*"). Σε μια παρόμοια κίνηση μετά από τέσσερα μέτρα ακολουθούν τρία

179 "*Die 4 zweiten Contrabässe haben die unterste Saite nach Es gestimmt*". Εδώ λαμβάνει ως τελευταία προφανώς την πρώτη χορδή του οργάνου, την Ε.

φαγκότο (*fagott*) σε διάστημα πέμπτης (Β ♭) –τα δύο πρώτα μια οκτάβα υψηλότερα από το τρίτο–, τα οποία κρατούν αυτό το ισοκράτημα δεσπόζουσας για τα επόμενα 41 μέτρα [5-46]. Αντίστοιχα τονικά κρατήματα ίσου παράγονται από το μπάσο κλαρινέτο (*bass clarinette – BCl*) στον βασικό τόνο Ε ♭[45-80], την κοντραμπάσο τούμπα (*contrabass tuba – CBT*) σε διάστημα πέμπτης Β ♭μέχρι τέλους (μέτρα [45-136]), το κοντραμπάσο τρομπόνι (*contrabass posauen – CBPos/ CBP*) στον βασικό τόνο Ε ♭μέχρι τέλους [81-136], καθώς και τα τρία μπάσο τενόρο τρομπόνια (*bass tenor posaunen*): το 1ο και 3ο σε διαστήματα πέμπτης (Β ♭) με διαφορά μιας οκτάβας μεταξύ τους [μέτρα 47-129] και στα έξι τελευταία μέτρα σε διαστήματα πέμπτης (Β ♭) και τρίτης μεγάλης (G), το δε 2ο στον βασικό τόνο (Ε ♭) μέχρι τέλους [μέτρα 113-136]. Κατ' αυτόν τον τρόπο δομείται ένα πλούσιο ηχοχρωματικό περιβάλλον το οποίο καθώς αρμονικά αποτελείται κυρίως από τον βασικό τόνο και την δεσπόζουσα σε διαφορετικές μάλιστα οκτάβες και από διαφορετικά όργανα, σε μια δηλαδή πολυεπίπεδη ηχοχρωματοποιία, δίνεται η αίσθηση ενός πλούσιου ηχητικού όγκου ο οποίος πάλλεται από αρμονικούς και ηχοχρωματικούς παιχνιδισμούς. Δημιουργείται έτσι ένας έντονα εδραιωμένος χώρος, ένας σταθερός ηχητικός καμβάς ο οποίος καθορίζει το πλαίσιο εντός του οποίου περιπλέκονται ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί τέτοιου τύπου πλέξεις όπως για παράδειγμα με τη χρήση των οκτώ κόρνων (*hörner*) όπου η ίδια μελωδική γραμμή επαναλαμβάνεται σε διαφορετικούς χρόνους έναρξης για καθένα από αυτά [17-50], δημιουργώντας έτσι ένα παλλόμενο ηχοχρωματικό μοτίβο το οποίο στο σύνολο του ουσιαστικά δεν επαναλαμβάνεται ποτέ με τον ίδιο τρόπο.

Το μελωδικό θέμα αποτελείται από τον βασικό τόνο, διαστήματα πέμπτης, οκτάβας και τρίτης μεγάλης – μια τέλεια δηλαδή καθαρή ανάλυση της μείζονας κλίμακας. Από το μέτρο 50 και έπειτα καθώς η μελωδική γραμμή αρχίζει χρονικά να επιμηκύνεται αυξάνοντας τα κρατήματα των φθόγγων –αποτελούμενη πλέον από διαστήματα πέμπτης, έκτης μικρής και οκτάβας–, προετοιμάζεται έτσι η εισαγωγή στα έγχορδα. Αρχικά τα βιολοντσέλα (μέτρο 49) και έπειτα οι βιόλες (μέτρο 57), τα οποία παραχωρούν σταδιακά τη θέση τους στα δεύτερα (μέτρο 65) και πρώτα βιολιά (μέτρο 71) και τα οποία κινούνται διαρκώς κατά ανιούσα και κατιούσα φορά. Παραχωρούν ξανά για λίγο τη θέση τους στα βιολοντσέλα (μέτρα [81-96]) για να ακολουθήσει ένα

διαρκές τελικό crescendo από το σύνολο των εγχόρδων [97-136], όπου από κοινού με το σύνολο σχεδόν των πνευστών – σε μια διαρκή κυκλικά επαναλαμβανόμενη ανοδική κίνηση στην βασική τονική κλίμακα και σε έκταση δύο οκτάβων –, αναπαράγουν μια αίσθηση παλλόμενων κυματισμών προς ένα σαφώς καθορισμένο τονικό επίκεντρο, μια κορύφωση ενέργειας και ζωντάνιας πριν την εισαγωγή της άριας από την *Woglinde*.[180]

Η παραπάνω εισαγωγή αποτελεί μια εξαιρετική σπουδή σχετικά με τους τρόπους με τους οποίους ο συνθέτης καταφέρνει να ακινητοποιήσει τον χρόνο. Αυτό επιτυγχάνεται με ένα πλήθος τεχνικών, κυρίως δε με την αρμονική δομή η οποία σε όλη αυτήν την εισαγωγή, μέσα από κυκλικά επαναλαμβανόμενες ανόδους, κινήσεις ανιούσας και κατιούσας φοράς και παράλληλες μελωδικές πλέξεις, αναπαράγει και επαναδιατυπώνει με τρόπο εμφατικό τη βασική κλίμακα στην οποία είναι οργανωμένο το μέρος αυτό, καθώς τονικά κυριαρχεί ο βασικός τόνος και η δεσπόζουσα του, σε μια ποικιλία διαφορετικών οκτάβων και ηχοχρωματικών υφών. Έτσι παρόλο που έχουμε την αίσθηση μιας ζωηρής κινητικότητας, οι κινήσεις αυτές καθώς επικεντρώνονται στη βασική και μόνο κλίμακα δεν παράγουν καμία αρμονική εξέλιξη, καμία μεταβολή στην αρμονική δομή: αυτή παραμένει σταθερά αμετάβλητη σε μια κυκλικότητα, σε μια διαρκή ανατροφοδότηση, εγκλωβισμένη σε ένα αέναο παρόν.

Ο Wagner σε αντίθεση λοιπόν με τους δύο άλλους συνθέτες της πρώτης αυτής Ρομαντικής περιόδου εξυφαίνει φανερά συνειδητοποιημένα το περίτεχνο αυτό παιχνίδισμα με τη χρονικότητα. Καταλύοντας την κλασική αρμονική εξέλιξη χρησιμοποιεί διαρκώς επαναλαμβανόμενες κυκλικές κινήσεις, μεγάλες φθογγικές επιμηκύνσεις, ρυθμικές και μελωδικές περιπλέξεις, πολυεπίπεδες ηχοχρωματικές διαστρωματώσεις, στοιχεία τα οποία συντελούν σε ένα παλλόμενο χωρικό συνεχές. Σηματοδοτεί έτσι την μετάβαση σε μιαν άλλη εποχή η οποία δεν θα αργούσε να εμφανιστεί στο μουσικό προσκήνιο μερικές δεκαετίες αργότερα. Καθόλου τυχαία άλλωστε δεν παύει να θεωρείται από πολλούς και ως ο πρωτοπόρος της Νεοτερικότητας.

180 Η μία από τις τρεις νύμφες του ποταμού (*Rheintöchter*) στο συγκεκριμένο έργο.

## 2.4. Ο Ρομαντισμός και τα πρώτα ίχνη του Ηχητικού Χώρου: σύνοψη

Στα χρόνια του Ύστερου Διαφωτισμού κυριαρχεί μια νέα συγκρότηση στην ανθρώπινη σκέψη κατά την οποία ο Λόγος αποτελεί τον κεντρικό μορφοποιητικό παράγοντα. Στη θέση του Καρτεσιανού μοντέλου που επεξηγεί και πληρεί τα πάντα, προτάσσεται ένας νέος κόσμος ο οποίος θέτει το πνεύμα σε μια διαρκή αναζήτηση της αλήθειας. Η νέα αυτή πνευματική στάση προκρίνει την αυτόνομη πλέον αισθητική συγκρότηση και καθιστά το υποκείμενο ως ένα ενεργό, αυτόβουλο ον το οποίο αλληλεπιδρά και διαμορφώνει δυναμικά το περιβάλλον του.

Η επίδραση αυτής της στάσης ανατρέπει καθιερωμένες πρακτικές και στα μουσικά πράγματα. Κατά την κλειστή φορμαλιστική δομή του Κλασικισμού το συνθετικό έργο ακολουθεί συγκεκριμένους αισθητικούς και μορφολογικούς κανόνες τους οποίους πρέπει διαρκώς να πληρεί προκειμένου αυτό να επαληθεύεται ως ένα γνήσιο έργο τέχνης. Με τον συνθέτη πλέον ως δρων υποκείμενο η σχέση αυτή ανατρέπεται και σταδιακά μια νέα συνθετική και αισθητική προσέγγιση αναδύεται κατά την οποία προτάσσεται το ίδιο το περιεχόμενο από τη μορφή. Στη συνθήκη αυτή κεντρικό μορφοποιητικό στοιχείο αποτελεί πλέον η ίδια η αισθητική συγκρότηση του συνθέτη, μια νέα μορφή μουσικής ιδιοφυίας η οποία επιδρά και διαμορφώνει όχι την εξωτερική όψη των πραγμάτων αλλά το ίδιο το ενέργημα της παραγωγής.

Κατά την πρώτη περίοδο του Ρομαντικού μουσικού ιδιώματος (ca. 1820-50) η νέα αυτή στάση, κύρια χαρακτηριστικά της οποίας αποτέλεσαν το προσωπικό στιλιστικό ύφος και τα έργα με χαρακτήρα, επέφερε μια νέα διάρθρωση στο μουσικό περιεχόμενο με κύριο επακόλουθο την ανατροπή της αυστηρά οργανωμένης δομής. Επιμέρους μορφολογικά στοιχεία που συνέβαλαν στη διαμόρφωση της νέας αυτής γλώσσας εντοπίζονται στην εξαπλωμένη μουσική άρθρωση και την πολυκύμαντη ποικιλματική εκφορά, στην πολύσημη ρυθμική και χρονική αγωγή, στον πλούτο των δυναμικών διακυμάνσεων, καθώς και σε μια νέα συνηχητική ηχητική διάσταση. Τα στοιχεία αυτά ανατρέπουν έτσι το άκαμπτο, δισδιάστατο μορφικό σχήμα διακριτών σχέσεων τόνου/ χρόνου και αναδεικνύουν έναν βαθύ εκφραστικό πλούτο. Εκφέρονται

από νέα πληκτροφόρα όργανα με κύρια μορφή το πιάνο το οποίο προτάσσει μια εκτελεστικά σωματοποιημένη εκφορά.

Ένα νέο μορφικό σχήμα αναπτύσσεται το οποίο ανατρέπει την προγενέστερη αρμονική διάρθρωση, τα στοιχεία δηλαδή εκείνα που διαμορφώνουν ένα δίκτυο τονικών συσχετίσεων στο χρονικό επίπεδο. Τα χρονοποιητικά χαρακτηριστικά του δισδιάστατου αυτού μοντέλου υποχωρούν και στη θέση τους αναδύονται αυτόνομες μορφές μιας νέας ηχητικής τοπολογίας μέσω διαφορετικών επενεργειών στο τονικό, ρυθμικό, χρονικό, ποικιλματικό και ηχοχρωματικό επίπεδο οι οποίες καθώς αλληλεπιδρούν μεταξύ τους διαμορφώνουν έντονα στοιχεία μιας χωρικής πλέον διάστασης, ένα νέο ηχοποιητικό βάθος. Διατυπώνονται έτσι μια σειρά έργων όπου εντοπίζονται τα πρώτα σπαράγματα ενός πρώιμου Ηχητικού Χώρου, ο οποίος κατά κύριο λόγο αρθρώνεται μέσω ενός πλήθους μορφοποιητικών συμφραζομένων που λειτουργούν από κοινού κυρίως ως προς την αποδόμηση της χρονικής διάστασης.

Η σημαντική αυτή μεταβολή –υποσυνείδητη αρχικά, σαφώς συνειδητοποιημένη αργότερα–, έμελλε να αποτελέσει τον προπομπό για μια νέα εποχή στη μουσική δημιουργία με πρώτο χρονικό σταθμό τις αρχές του 20ού αιώνα.

# 3. Η ανάδυση του Ηχητικού Χώρου: 1880–1920

*Η εποχή της Νεοτερικότητας. Οι αντιλήψεις της πραγματικότητας, τα "άλματα της συνείδησης" και ο σύγχρονος άνθρωπος. Τάσεις και ρεύματα στο μετα-Ρομαντική εποχή. Η Νεοτερικότητα στη Μουσική. Ο Γαλλικός Ηχοχρωματισμός και η διαμόρφωση της χωρικής αντίληψης. Οι Αμερικανοί συνθέτες και η συμβολή τους στην ηχοποιητική και χωρική διάσταση. Η ανάδυση του Ηχητικού Χώρου ως μια νέα αισθητική προσέγγιση.*

## 3.1. Η ανάδυση μιας Νέας Εποχής

"*The first words I spoke in the original phonograph. A little piece of practical poetry. Mary had a little lamb. Its fleece was white as snow. And everywhere that Mary went, the lamb was sure to go.*"

Αυτές είναι οι πρώτες φράσεις που ήχησαν για πρώτη φορά από ανθρώπινη συσκευή· καταγράφηκαν και έκτοτε μπορούμε να τις αναπαράγουμε εσαεί. Το 1878 ο *Thomas Edison* και οι συνεργάτες του παρουσίασαν ένα νέο μηχάνημα το οποίο στην πορεία εξέλιξης του θα άλλαζε δραματικά τις αντιλήψεις για τη μουσική και την ηχητική δημιουργία γενικότερα. Το ονόμασε *φωνογράφο* (*phonograph*) και σε αντίθεση με άλλες προγενέστερες εφευρέσεις[181] είχε τη δυνατότητα να καταγράψει και ταυτόχρονα – για πρώτη φορά – να αναπαράγει ήχο σε έναν μεταλλικό κύλινδρο επενδυμένο στην πρωταρχική αυτή εκδοχή του από ένα αλουμινένιο έλασμα. Ο ήχος πλέον ακινητοποιείται χρονικά και αποκτά μνήμη. Αποκτά μαζί και *είδωλο*.

181 Είχαν προηγηθεί μηχανές *οπτικοποίησης* του ήχου: το *phonautograph* του *Édouard-Léon Scott de Martinville* (1857), καθώς και το *ear phonautograph* των *Alexander Graham Bell* και *Clarence Blake* (1874). Η δεύτερη αυτή συσκευή η οποία αποτελούσε εξέλιξη της πρώτης. ήταν μια αρκετά παράξενη διάταξη η οποία περιελάμβανε και ένα τμήμα από το εξωτερικό μέρος του ανθρώπινου αυτιού (βλ. Sterne 2003, 31-51). Το 2008 ερευνητές του Lawrence Berkeley National Laboratory του πανεπιστημίου Berkeley της Καλιφόρνια, κατάφεραν μετά από κατάλληλη επεξεργασία να αναπαράγουν τον ήχο που αντιστοιχούσε στο πρώτο από μιας σειρά ηχητικών γραφημάτων του Scott, το οποίο είχε καταγραφεί στις 9 Απριλίου του 1860. Το μέσο πάντως το οποίο καθόρισε την τελική διαμόρφωση της μουσικής αναπαραγωγής την πρώτη αυτή περίοδο αποτέλεσε το γραμμόφωνο (*gramophone*), συσκευή η οποία χρησιμοποιούσε πλέον επίπεδους δίσκους (Emile Berliner – 1888).

Τέσσερα χρόνια νωρίτερα στο Παρίσι μια ομάδα καλλιτεχνών με την επωνυμία *Ανώνυμη Εταιρεία* (*Societe Anonyme*) αποκλεισμένη από επίσημες εκθέσεις και θεσμούς εναντιώνεται στο ακαδημαϊκό κατεστημένο της εποχής και διοργανώνει την πρώτη της συλλογική έκθεση η οποία έμελλε να αποτελέσει την ιδρυτική διακήρυξη ενός νέου εικαστικού ρεύματος. Η ιδιαιτερότητα του *Ιμπρεσιονισμού* έγκειται στο γεγονός πως ανατρέπει τα κανονιστικά σχήματα της καθαρής και αδιαμεσολάβητης απεικονιστικής αντίληψης του παρελθόντος και πως προτάσσει για πρώτη φορά την υποκειμενική αντίληψη, τον ψυχισμό του καλλιτέχνη, ο οποίος μεσολαβεί ανάμεσα στο είδωλο και στη ματιά του. Η στάση αυτή αποτελεί ένα ορόσημο στις εικαστικές τέχνες καθώς αποτελεί τον προάγγελο μιας σειράς ανατρεπτικών εκφραστικών ρευμάτων των αρχών του 20ού αιώνα τα οποία ανακεφαλαιώνονται με τον όρο της *νεοτερικότητας*. Είναι η ίδια εποχή που παράλληλα με τις εικαστικές τέχνες διαμορφώνεται και ένα νέο λογοτεχνικό ιδίωμα το οποίο φέρει μια νέα αισθητική αντίληψη και μια νέα στάση ζωής.

Στην ίδια πόλη, στο Παρίσι, ο πληθυσμός του οποίου ξεπερνούσε ήδη το ένα εκατομμύριο και κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα είχε πλέον μεταμορφωθεί σε μια οικονομική, κοινωνική και πολιτιστική μητρόπολη, το 1889 διοργανώνεται η Δ' Διεθνής Έκθεση: ένα πανόραμα της ανθρώπινης προόδου και του θριάμβου του αστικού πολιτισμού μέσα από ένα πλήθος θεματικών ενοτήτων στις επιστήμες και στην τεχνολογία, στις νέες μηχανές, στην αρχιτεκτονική και στα μνημειώδη δημόσια κτίρια.[182] Ανάμεσα στις διεθνείς συμμετοχές και στα πλαίσια ενός ευρύτερου πνεύματος εξωτισμού, ο *Claude Debussy* έρχεται για πρώτη φορά σε επαφή με ένα ιδιαίτερο μουσικό ιδίωμα από την Ιάβα της Ινδονησίας όπου ένα μουσικό σύνολο gamelan παρουσίασε έργα παραδοσιακής ινδονησιακής μουσικής. Επηρεασμένος από την ιδιαίτερη ηχοχρωματική, ρυθμική και τροπική εκφορά της μουσικής αυτής συνθέτει το *Pagodes*, το οποίο αποτελεί το πρώτο μέρος της σουίτας για σόλο πιάνο *Estampes* (1903).[183] Με το έργο αυτό ο Debussy σηματοδοτεί την απαρχή ενός νέου

182 Στην μεγαλειώδη αυτή έκθεση – την οποία υπολογίζεται πως επισκέφθηκαν περισσότεροι από 32.000.000 επισκέπτες –, εγκαινιάστηκε και ο πύργος του *Eiffel* το εμβληματικό αυτό μνημείο που συνδέθηκε παντοτινά με την πόλη αυτή. Την ίδια έκθεση επισκέφθηκε και ο Thomas Edison, ο οποίος μάλιστα παρουσίασε μια βελτιωμένη έκδοση του φωνογράφου του.

183 Kirby 1997, 280. Επιρροές από το ιδιαίτερο αυτό μουσικό ιδίωμα αναγνωρίζει κανείς και στα *Canope* από τα 24 πρελούδια για πιάνο (δεύτερο βιβλίο) καθώς και στα *Cloches à travers les feuilles* και *Et la lune descend sur le temple qui fut* από τη σουίτα για πιάνο *Images* (δεύτερο βιβλίο) - βλ. Roberts 1996, 153-76.

ηχοχρωματικού και τροπικού περιεχομένου στη δυτική μουσική το οποίο χαρακτηρίζεται από έντονα συνηχητικά στοιχεία, ηχοχρωματικές υφές, χρωματικές αρμονικές αποκλίσεις, λαμπερά ρυθμικά και μελωδικά παιχνιδίσματα όμοια με τα θραύσματα του ειδώλου, τις κοφτές εναλλαγές φωτός και τις αυξομειώσεις των χρωματικών σχέσεων στα ζωγραφικά έργα των Ιμπρεσιονιστών.

Σε μιαν άλλη κίνηση, σε μια διαφορετική μουσική κατεύθυνση ο *Arnold Schoenberg* στο γύρισμα ακριβώς του αιώνα συνθέτει το *Verklärte Nacht* (1899), ένα βαθιά λυρικό έργο για σεξτέτο εγχόρδων με έντονο αρμονικά χρωματικό περιεχόμενο, μεγάλες δυναμικές διακυμάνσεις και πλούσιο συναισθηματικό βάθος στο οποίο συνοψίζονται αρκετά στοιχεία από τον ύστερο-Ρομαντισμό. Με το έργο αυτό ο Schoenberg ουσιαστικά αναγγέλλει το τέλος του Ρομαντισμού και την απαρχή ενός νέου ιδιώματος με έντονα εξπρεσιονιστικά στοιχεία. Στις επόμενες δεκαετίες θα ακολουθήσουν μια σειρά από συνθέσεις οι οποίες θα αποκλίνουν ολοένα και περισσότερο από την παραδοσιακή αρμονική οργάνωση, αρχικά προς μια ελεύθερη ατονικότητα. Ταυτόχρονα όμως με τον ρηξικέλευθο χαρακτήρα τους, τα έργα αυτά αποτελούν και μια παρακαταθήκη, μια υπόσχεση συνέχισης ως προς το γεγονός πως η μουσική δημιουργία θα συνεχίσει να βασίζεται *στην τονική της οργάνωση*, καθώς παρόλο που ανατρέπει ριζικά τον παραδοσιακό της χαρακτήρα – και μάλιστα με έναν τρόπο που σχεδόν σοκάρει –, τελικά την επανιδρύει και την επαναφέρει με μια εντελώς διαφορετική σύνταξη.[184]

Και είναι ακριβώς οι δύο αυτές τάσεις, οι δύο αυτές εκφάνσεις στη δυτική μουσική δημιουργία όπου στη μία κυριαρχεί μια περισσότερο ηχοποιητική διάσταση και στην άλλη μια αναδιαρθρωμένη τονική και αρμονική οργάνωση οι οποίες θα αποτελέσουν ένα διαρκές δημιουργικό λίκνισμα, ένα δίπολο το οποίο θα χαρακτηρίσει και θα διατρέξει όλον τον 20ό αιώνα μέσα από διαφορετικές κάθε φορά μορφές και διαφορετικά μουσικά ιδιώματα.

184 Κατά το "*Le roi est mort, vive le roi!*" ("*Ο Βασιλιάς πέθανε, ζήτω ο Βασιλιάς!*").

## 3.2. Ο σύγχρονος άνθρωπος στο μεταίχμιο του 20ού αιώνα

### 3.2.1. Η παρακαταθήκη του 19ου αιώνα

Είναι εντυπωσιακό εάν αναλογιστεί κανείς το τεράστιο άλμα που πραγματοποιήθηκε στον μεγάλο αυτόν 19ο αιώνα.[185] Στις αρχές αυτής της περιόδου οι περισσότεροι άνθρωποι γεννιόντουσαν, ζούσαν και πέθαιναν σε ένα στενό γεωγραφικό σύμπαν, το οποίο περιοριζόταν στα όρια του χωριού ή της κωμόπολης τους καθώς οτιδήποτε πέρα από αυτά θα παρέμενε για πάντα άγνωστο. Οι κοινωνίες, κατά βάση αγροτικές, ήταν γεωγραφικά απομονωμένες.[186] Η συντριπτική πλειονότητα δεν ήξερε γραφή ή ανάγνωση και ζούσε οικονομικά υποτελής και σε μεγάλο βαθμό ανελεύθερη. Ωστόσο πολλά έμελλε να αλλάξουν ριζικά. Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο είναι πως ενώ στις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα ταξίδια πραγματοποιούσε ένα μικρό μόνο μέρος του πληθυσμού με άμαξες σε ένα σχεδόν ανύπαρκτο οδικό δίκτυο – μια πολυήμερη, δύσκολη, πολλές δε φορές επικίνδυνη διαδικασία –, στο τέλος του ίδιου αιώνα ο άνθρωπος πλέον οδηγούσε βενζινοκίνητα οχήματα και δοκίμαζε νέες ιπτάμενες μηχανές, επικοινωνούσε με το τηλέφωνο και την ασύρματη επικοινωνία, ενώ ένα τεράστιο πλήθος επιβατών μετακινούνταν μέσα από ένα πυκνό σιδηροδρομικό δίκτυο το οποίο κάλυπτε ένα μεγάλο μέρος της ηπείρου με ταχύτητα, άνεση και ασφάλεια.[187]

Οι τεράστιες αυτές μεταβολές έχουν τις ρίζες τους σε μια διττή επανάσταση η οποία πραγματοποιήθηκε αντίστοιχα στις δύο αντιμαχόμενες γεωπολιτικά μεγάλες δυνάμεις της εποχής. Αφενός στην Αγγλία, όπου η τεράστια δυναμική της οικονομίας του κέρδους – ως απότοκο της Βιομηχανικής Επανάστασης[188]–, συνέβαλε στην ανάπτυξη μιας παγκοσμιοποιημένης καπιταλιστικής αγοράς και διαμόρφωσε ένα νέο τοπίο στις οικονομικές, εμπορικές, και τεχνολογικές υποδομές αναδιατάσσοντας τον διεθνή

185 Αποκαλείται έτσι από μερίδα ιστορικών καθώς ιστορικά ο αιώνας αυτός ουσιαστικά εκκινεί τη δεκαετία του 1780 και ολοκληρώνεται το 1914, δηλαδή από τη Γαλλική Επανάσταση έως την έναρξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου.

186 Hobsbawm 2015, 19.

187 Γύρω στο 1882 υπολογίζεται πως σχεδόν 1,5 δισεκατομμύριο άνθρωποι ταξίδευαν σιδηροδρομικώς στην ευρωπαϊκή ήπειρο ετησίως (Hobsbawm 2012, 51).

188 Παρόλο που ο όρος στην παραδοσιακή ιστοριογραφία αντικατοπτρίζει μεταξύ άλλων και κάποιες ατελέσφορες απόπειρες κατά τον 13ο, τον 16ο και τα τέλη του 17ου αιώνα, οι περισσότεροι ιστορικοί συμφωνούν πλέον πως η εποχή αυτή ξεκινάει στην Αγγλία στη δεκαετία του 1780, η οποία συμπίπτει με την άλλη μεγάλη επανάσταση στις απέναντι ακτές (Hobsbawm 2019, 49-50).

χάρτη σε ένα νέο οικονομικά ανταγωνιστικό περιβάλλον με τρόπο που πλέον δεν υπήρχε επιστροφή. Και αφετέρου στη Γαλλία, όπου με το ξέσπασμα της Γαλλικής Επανάστασης αναδύθηκε η έννοια του *σύγχρονου πολίτη* και μια νέα σχέση, ένα νέο κοινωνικό και πολιτικό συμβόλαιο εγκαθιδρύθηκε ανάμεσα σε ελεύθερους πολίτες και σε ένα ευνομούμενο κράτος. Η λειτουργία αυτή πλέον διέπεται από αρχές δικαίου και κανόνες που διατυπώνονται από το σύνταγμα το οποίο κατοχυρώνει τα δικαιώματα και τις ελευθερίες του λαού, ενώ και οι εξουσίες οι οποίες πλέον διαχωρίζονται σε διακριτούς ρόλους πηγάζουν από τον λαό, ελέγχονται και λογοδοτούν.

Κυρίαρχο χαρακτηριστικό των δύο αυτών επαναστατικών μεταβολών αποτελούσε η "φωτισμένη" σκέψη, η απελευθέρωση του ατόμου από τη σκοταδιστική παραδοσιοκρατία του Μεσαίωνα, τη δεισιδαιμονία των Εκκλησιών και την ιεράρχηση του ανθρώπου με βάση την καταγωγή του ή οποιοδήποτε άλλο έωλο κριτήριο. Κύριο πλέον πρόταγμα αποτελούσε η κυριαρχία της ατομικής ελευθερίας, μέσω ενός κοσμικού, ορθολογικού, προοδευτικού ατομισμού.[189] Οι κοινωνικές, πολιτικές οικονομικές, τεχνολογικές και πολιτισμικές μεταβολές που επιτεύχθηκαν υπήρξαν κατακλυσμιαίες και αποτέλεσαν την υπόσχεση για μια νέα εποχή, το αποκορύφωμα της οποίας ονομάστηκε και ως *Όμορφη Εποχή* (*Belle Époque*), που αν και αποτελούσε ευφημισμό για την μεγάλη πλειοψηφία, παρ' όλα αυτά ίσχυε τουλάχιστον για μια νέα πολυάριθμη τάξη η οποία αναδύθηκε μέσα από τις επαναστατικές κοινωνικές διεργασίες, την αστική.

Κατά κάποιους ιστορικούς ο μετασχηματισμός ο οποίος συντελέστηκε στις δυτικές κοινωνίες, κυρίως κατά τα έτη 1789–1848, αφορά τον "*μεγαλύτερο μετασχηματισμό στην ιστορία της ανθρωπότητας από τη μακρινή εποχή που ο άνθρωπος επινόησε την γεωργία και τη μεταλλουργία, την γραφή, την πόλη και το κράτος.*"[190] καθώς επίσης και πως, *"η επανάσταση αυτή μεταμόρφωσε και εξακολουθεί να μεταμορφώνει ολόκληρο τον κόσμο*".[191] Δεν θα ήταν έτσι υπερβολή να υποστηριχθεί πως σε διάστημα

189 ό.π. 39.

190 ό.π, 11

191 ό.π. Η Μεταρρύθμιση και οι απαρχές των ευρωπαϊκών στρατιωτικών κατακτήσεων και της αποικιοκρατικής εκμετάλλευσης του 16ου αιώνα, η Αγγλική Επανάσταση των μέσων του 17ου αιώνα αλλά και η Αμερικανική Επανάσταση του 1776 καθώς και οι συνταγματικές κρίσεις και οι οικονομικές ανακατατάξεις και αναταραχές των ετών 1760-1789 μπορούν να εξηγήσουν την

μικρότερο από τρεις γενιές η Ευρώπη περνάει από τον άνθρωπο που δρούσε και σκεφτόταν με όρους ουσιαστικά του αρχαίου κόσμου, στον σύγχρονο άνθρωπο.[192] Καθώς έτσι καταλύονται και τα τελευταία απομεινάρια του ύστερου Μεσαίωνα αναδεικνύεται η νέα εποχή, η εποχή της *νεοτερικότητας*. Η "νεοτερικότητα" είχε τόσο ισχυρή επίδραση ώστε ακόμη και στις ημέρες μας οι πρωτοπορίες να αυτοκαθορίζονται βάσει των όσων απορρίπτουν ("μετανεοτερικότητα"). Από αυτήν την άποψη η περίοδος αυτή υπήρξε η μεγάλη παρακαταθήκη για τη σύγχρονη εποχή του 20ού αιώνα, αλλά και τις αρχές του 21ου.

### 3.2.2. Οι πολύπλευρες όψεις του πνεύματος ως μια νέα αντίληψη για την πραγματικότητα

Η νέα αυτή η εποχή με τα τεχνολογικά της επιτεύγματα, την ταυτόχρονη πρόοδο στα μέσα μεταφοράς και στη μετάδοση των ειδήσεων καθώς και τη διάδοση της στοιχειώδους εκπαίδευσης, αποτέλεσαν παράγοντες οι οποίοι επέτρεψαν μια κινητοποίηση των λαών σε μια πολύ ταχύτερη και πιο ενιαία κατεύθυνση. Σε ένα τέτοιο ταχέως μεταβαλλόμενο περιβάλλον το οποίο διαφέρει ριζικά σε σχέση με το παρελθόν, μια νέα αντίληψη κλονίζει και αποδιοργανώνει όλες τις οργανωτικές δομές και διαβαθμίσεις της ζωής που ίσχυαν προηγουμένως. Ο ρυθμός αυτός των αλλαγών απαιτεί συνεχείς και επίπονες προσπάθειες εσωτερικής προσαρμογής και προκαλεί μεγάλες κρίσεις αναπροσανατολισμού. Όποιος θέλει να βρει εξηγήσεις και να προσδιορίσει τη θέση του μέσα στην ανθρώπινη κοινωνία είναι αναγκασμένος να το κάνει σε ένα πολύ ευρύτερο πλαίσιο αναφοράς από πριν. Κατ' αυτόν τον τρόπο μια νέα συνείδηση αρχίζει να διαμορφώνεται: ο άνθρωπος συνειδητοποιεί πως το κοινωνικό έδαφος στο οποίο στηρίζεται η ζωή του δεν παραμένει ούτε στιγμή σταθερό αλλά μεταβάλλεται διαρκώς.[193] Το πνεύμα που διαμορφώνεται από τους κλυδωνισμούς αυτούς αισθάνεται και βιώνει την πραγματικότητα της εποχής του ως αντίσταση και κατ΄ αυτόν τον τρόπο μετουσιώνει και δημιουργεί μια νέα (*νεοτερική*) αντίληψη της πραγματικότητας.

---

αφορμή της μεγάλης ανατροπής και όχι τα θεμελιώδη αίτια της (Hobsbawm 2019, 12-3).

192 Ακόμα και κατά τον 17ο με αρχές του 18ου αιώνα, η γεωργία, οι στρατιωτικές τεχνικές, η ιατρική των αρχαίων Ρωμαίων αποτελούσαν πρότυπα για τους Ευρωπαίους της εποχής (ό.π. 50).

193 Auerbach 2014, 606.

Το νοητικό και πνευματικό άλμα που πραγματοποιείται από τον άνθρωπο του 19ου αιώνα αποτυπώνεται ως μια νέα οπτική ανάμεσα στην *πραγματικότητα ως σύλληψη* και στην *απεικόνιση της ως κατασκευή*. Η μετάβαση αυτή στον νέο άνθρωπο αποτελεί λοιπόν κατά κύριο λόγο μια άλλη αντίληψη των παραστάσεων, μια άλλη διεργασία στη σύνθεσης της πραγματικότητας. Κατά τον Foucault η εξήγηση αυτής της ρήξης δεν θεμελιώνεται απλώς σε μια πρόοδο στην ορθολογικότητα ή στην ανακάλυψη ενός νέου πολιτισμικού θέματος. Δεν επαρκούν λοιπόν "*μορφές ορθολογικής ανάλυσης οι οποίες μέχρι τότε ήταν ξένες*" ούτε η "*επίδραση ενός κάποιου γεννώμενου ρομαντισμού*" για να εδραιωθεί το ενδιαφέρον για τις περίπλοκες μορφές της ζωής, της ιστορίας και της κοινωνίας.[194] Στη βάση αυτής της αντίληψης, το συμβάν δεν αφορά πλέον σε αντικείμενα που θεωρούνται, αναλύονται και εξηγούνται μέσα στη γνώση, ούτε στον τρόπο της εκλογίκευσης τους, αλλά στη "*σχέση της παράστασης με εκείνο που δίνεται σε αυτήν*". Στη νέα αυτή σχέση, η παράσταση απώλεσε την ικανότητα της να θεμελιώνει με αφετηρία τον εαυτό της, τους δεσμούς που μπορούν να συνενώνουν τα διάφορα αυτά στοιχεία. Στο εξής η προϋπόθεση αυτών των δεσμών έγκειται *έξω* από την παράσταση σε ένα είδος βαθύτερου από αυτή και πυκνότερου πίσω κόσμου. Κατά τον ίδιο "*τα πράγματα πλέον αντί να αποτελούν απλώς και μόνο μια ευσταθή δύναμη που κατανέμει τις παραστάσεις τους σύμφωνα με τις ίδιες πάντα μορφές, δημιουργούν έναν εσωτερικό χώρο ο οποίος όμως για την παράσταση μας βρίσκεται έξω"*. Ο τόπος της τάξης, μιας τάξης η οποία θεμελιωνόταν μέσω της εμπειρικής ορατότητας, σε ουσιώδεις κανόνες οι οποίοι συνένωναν τις κανονικότητες της φύσης και τις ομοιότητες της φαντασίας μέσω ταυτοτήτων και διαφορών, αυτός ο τόπος της τάξης θα διαρραγεί. Τα πράγματα θα υπάρχουν με την ιδιάζουσα οργάνωση τους, με τον χώρο που τα αρθρώνει και τον χρόνο που τα γεννά, στο εξής όμως η παράσταση όπου αυτά αναγγέλλονται θα αφορούν μια υποκειμενικότητα, μια συνείδηση, το *ψυχολογικό άτομο* που, από το βάθος της ιστορίας του ή ξεκινώντας από την παράδοση που του έχουν μεταδώσει, δοκιμάζει να τα γνωρίσει.[195]

Σπέρματα αυτής της νέας αντίληψης εντοπίζονται ήδη από τον πρώιμο 17ο αιώνα καθώς ένα νέο είδος αφήγησης αναδύεται στη λογοτεχνία και μαζί με αυτό μια νέα σημειωτική της σχέσης των πραγμάτων και των αναπαραστάσεων τους: ο Θερβάντες

194 Foucault 1986, 332-3.
195 ό.π. 333-4.

με τον Δον Κιχώτη θέτει μια άλλη προοπτική στις όψεις των πραγμάτων, καθώς ο τρελός, ως συγκροτημένη απόκλιση, διαρρηγνύει την παλαιά συγγένεια της γλώσσας με τα πράγματα, συγκροτώντας μια νέα σχέση στην αντίληψη της πραγματικότητας. Η μεταβολή αυτή αποτελεί την πρώτη ρήξη στον άνθρωπο της δύσης καθώς στις αρχές του 17ου αιώνα η σκέψη παύει να κινείται μέσα στο στοιχείο της ομοιότητας: η φύση πλέον αποκαλύπτεται μέσα από τις εξαιρέσεις και τις διαφορές της.[196] Η δραστηριότητα του πνεύματος δεν θα συνίσταται πλέον "*στον συμπλησιασμό των πραγμάτων μεταξύ τους αλλά αντίθετα στο να διακρίνει, στο να πιστοποιεί τις ταυτότητες*".[197] Η πρώτη αυτή γραμματική των πραγμάτων αν και εκκινεί δύο αιώνες νωρίτερα, βρίσκει την εφαρμογή της στο μεγαλύτερο μέρος του 19ου αιώνα και μόνο προς το τέλος του –κυρίως δε στις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα–, υπεισέρχεται η *υποκειμενικότητα* και η *συνείδηση* ως κυρίαρχοι παράγοντες επανανοηματοδότησης της πραγματικότητας.

Όντως στο Παρίσι των αρχών του 19ου αιώνα, ανάμεσα στα άλλα γεννιέται μια νέα μορφή λογοτεχνικού είδους και μαζί με αυτό μια νέα ματιά στο νέο αστικό περιβάλλον: η λεγόμενη "λογοτεχνία του πανοράματος" (*panoramic literature*),[198] μικρά αυτοτελή ψυχογραφήματα ανθρώπινων χαρακτήρων ("φυσιολογίες" – *physiologues*) τα οποία ως λογοτεχνία του δρόμου κυκλοφορούν σε μικρού μεγέθους χαρτόδετα αντίτυπα προορισμένα να καταναλωθούν επί τόπου και τα οποία περιγράφουν όλους τους πιθανούς τύπους ανθρώπων που συχνάζουν στην πόλη και που μπορεί κανείς να συναντήσει εάν αφεθεί το βλέμμα στην πολυσύχναστη αγορά της.[199] Στο ίδιο ύφος ακολούθησαν μια σειρά από φυσιολογίες της ίδιας της πόλης (*Paris la nuit*, *Paris a table*, *Paris dans l'eau* κ.λπ.), ενώ στην πορεία εμπλουτίστηκαν από φυσιολογίες εθνών και αργότερα ειδών του ζωικού βασιλείου.

196 ό.π. 89-90.
197 ό.π. 95.
198 Κατά τον Benjamin (2003, 18).
199 Στην μεγαλύτερη τους άνθιση, το 1841, κυκλοφόρησαν 76 τέτοιες φυσιολογίες (ό.π.). Κατά τον Simmel η νέα αυτή ματιά ξεκινάει με την έλευση των αμαξήλατων λεωφορείων (omnibus), καθώς *τα ανθρώπινα βλέμματα διασταυρώνονται στις απέναντι θέσεις* και βρίσκει εφαρμογή τόσο στα θεάματα (*Les Omnibus, ou la Revue en Voiture* – Téâtre de Vaudeville, 1828), όσο και στο λογοτεχνικό είδος των φυσιολογιών (*Physiologie de l 'Omnibus*, 1842). Για μια εκτενέστερη μελέτη σε σχέση με το νέο αυτό μέσο του αμαξήλατου λεωφορείου και την νεοτερικότητα, βλ. επίσης Belenky, 2019.

Οι νέες αυτές όψεις της πραγματικότητας ανακεφαλαιώνονται και στη μεγάλη λογοτεχνία, αρχικά από μια αντίστοιχη τάση η οποία προέρχεται από τους λεγόμενους φυσιογνωμιστές του 17ου και 18ου αιώνα[200] και η οποία μετουσιώνεται στο ρεύμα του Ρεαλισμού. Η μετάβαση αυτή αποτελεί ένα πέρασμα από τον υπερβολικό τονισμό των λεπτομερειών και τις συχνά ασήμαντες αναφορές τους, αρχικά στην κατανόηση της *ατομικής ψυχολογίας* των δρώντων προσώπων καθώς και των συσχετισμών και αντιθέσεων που προέρχονται από αυτήν, και τελικά στα *βάθη της ίδιας της ανθρώπινης ύπαρξης*. Η συγκεκριμένη τάση λογίζεται και "*ως πρόδρομος νεοτερικών και ακραία νεοτερικών μορφών αντίληψης και έκφρασης της ζωής*" καθώς "*μελετά τους ανθρώπους μέσα στο καθημερινό περιβάλλον μαζί με την καταγωγή τους, τις ποικίλες σχέσεις τους, την περιουσία τους, κάθε μέρος του σώματος τους, την περιουσία τους, τις χειρονομίες τους, κάθε απόχρωση των λόγων τους, τις ελπίδες και τους φόβους τους*", στοιχεία δηλαδή που συμβάλλουν στην περιγραφή της *ανθρώπινης κατάστασης*.[201]

Κατά τον 19ο αιώνα η τάση αυτή εμπλουτίζεται πλέον με την συνειδητοποίηση της ιστορικής συγκυρίας και της *ιστορικότητας* από την πλευρά του ατόμου ως δρων υποκείμενο. Σε μια σημαντική εξέλιξη αυτής της μορφής η ιστορία δεν αποτελεί μια διερευνητική εξιστόρηση παρελθόντων γεγονότων αλλά, στο μυθιστορηματικό πλαίσιο πάντα, μετουσιώνεται σε μια ελεύθερη επινόηση· "δεν πρόκειται δηλαδή για *history* [ιστορία, ιστοριογραφία] αλλά για *fiction* [μυθοπλασία, επινοημένη ιστορία]".[202]

Στα μέσα πλέον του 19ου αιώνα οι μεγάλες ιδέες του Διαφωτισμού και της Επανάστασης άρχισαν να φθείρονται απροσδόκητα. Ανακύπτει έτσι ένα διαφορετικό ρεύμα το οποίο εστιάζει στην "*εσωτερική κενότητα του αστικού πολιτισμού του 19ου αιώνα*", όπου "*δεν συμβαίνει τίποτα, αλλά αυτό το τίποτα έχει γίνει ένα βαρύ, θολό και*

200 Κυρίως σε έργα του *Μολιέρου*, του *Boileau* και του *Ρακίνα* (Auerbach 2014, 477-522).

201 Αρχικά ως μέρος ενός γενικότερου ηθογραφικού ρεαλισμού (*Prévost*), ο οποίος άλλοτε εξυπηρετούσε την ιδεολογία της εποχής του Διαφωτισμού (*Βολταίρος*), κυρίως όμως στα έργα του *Louis de Saint-Simon* (ό.π. 525-32, 532-44, 547-71).

202 Τα στοιχεία αυτά εντοπίζονται αφενός στα έργα του Σταντάλ ο οποίος σε αντίθεση με την μέχρι τότε επικρατούσα φυσιοκρατία του Ρουσσώ αλλά και τους σύγχρονους Ρομαντικούς της εποχής του (Ουγκώ) βασιζόταν στα ιστορικά γεγονότα της περιόδου του. Και κυρίως στον Μπαλζάκ ο οποίος επεκτείνει αυτήν την ιστορικότητα ως γεγονότα και ως δυνάμεις οι οποίες διαμορφώνουν τον ανθρώπινο χαρακτήρα, επανεφευρίσκοντας έτσι την έννοια της ιστορίας ό.π. 604-6, 635.

*απειλητικό 'κάτι"*"[203] Η τάση αυτή θα αποτελέσει τον σπόρο από τον οποίο θα ξεπηδήσει μια νέα γενιά εξεγερμένων και επαναστατημένων εκπροσώπων μιας διαφορετικής στάσης η οποία θεωρεί πως η τέχνη πρέπει να αποδεσμευτεί από την ωφέλεια της τέρψης και της διδαχής.[204] Γεννιέται έτσι μια απορριπτική αντίληψη απέναντι στην τάξη των πραγμάτων, στην ιεραρχία των αντικειμένων, στην αξία της τέχνης, στοιχεία τα οποία διαμορφώνουν μια νέα όψη της πραγματικότητας, μια διαφορετική στάση απέναντι στην ίδια τη ζωή. Ο Μπωντλαίρ, πλάνητας ο ίδιος της σύγχρονης μεγαλούπολης, στηλιτεύει και περιφρονεί την ασφάλεια της αστικής ζωής και μαζί με αυτήν την πρόοδο και τις ιδεολογίες, ενώ μεταμορφώνει κάθε τι περιθωριακό και γκροτέσκο σε όμορφο και υψηλό. Μέσα σε αυτήν την κοινωνική άρνηση αντιπαραβάλλεται το ηρωικό ιδεώδες του περιθωρίου.[205] Εξυμνεί αυτήν του στάση με τις εξής σκέψεις:

"*Ποιος από εμάς δεν έχει ονειρευθεί στις πλέον υψηλές στιγμές του το θαύμα μιας ποιητικής πρόζας γεμάτης μουσικότητα, χωρίς όμως ρυθμό ή ρίμα, με μια ρευστότητα και μια σβελτάδα τέτοια που να συνταιριάζει με τα λυρικά πεταρίσματα της ψυχής, τους κυματισμούς του ρεμβασμού και τα ξαφνικά άλματα της συνείδησης; Γεννιέται έτσι ένα εμμονικό ιδεώδες μέσα από τις εμπειρίες της τεράστιας πόλης, μέσα από τις τομές των μυριάδων συσχετίσεων της.*"[206]

Εδώ, μέσα από αυτές τις σκέψεις του Μπωντλαίρ αναγγέλλεται με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο το πνεύμα της νεοτερικότητας. Πρόκειται για αυτά ακριβώς "*τα άλματα της συνείδησης*" τα οποία θα αποτελέσουν τη νέα μορφή πνευματικής δημιουργίας στις επόμενες δεκαετίες: αρχικά στο σκοτεινό υποσυνείδητο των ηρώων του Κόνραντ και μετέπειτα στους μεγάλους παρενθετικούς λαβύρινθους της σκέψης, στις περιπλανήσεις και στα παιχνίδια της συνείδησης που άγεται και φέρεται από την εναλλαγή των παραστάσεων, στον Προυστ, στον Τζόυς, ή στους ήρωες της Βιρτζίνια

203 Με εκπρόσωπο αρχικά τον Φλωμπέρ ο οποίος αποτυπώνει την τραγικότητα της ανθρώπινης φύσης (ό.π. 649, 646, 647-9).

204 Η γενιά αυτή η οποία είχε γεννηθεί κατά τη δεκαετία του 1820 και μεταξύ άλλων συμπεριελάμβανε τους αδερφούς Γκονκούρ, τον Λεκόντ ντε Λιλ, τον Μπωντλαίρ (ό.π., 667-68).

205 Όπως αποτυπώνεται για παράδειγμα στη μορφή ενός ρακοσυλλέκτη, μοτίβο ιδιαίτερα δημοφιλές στην ποίηση του Μπωντλαίρ (Benjamin 2003, 48)

206 Από την αφιέρωση του Μπωντλαίρ στον *Arsène Houssaye* που περιλαμβάνεται στην ποιητική του συλλογή *Spleen de Paris*, η οποία εκδόθηκε δύο χρόνια μετά τον θάνατο του (1869) (στο Benjamin 2003, 320).

Γούλφ. Πρόκειται για μια αφήγηση που σταδιακά περνάει από τον απλό μονοπρόσωπο υποκειμενισμό στις *πολυπρόσωπες συνειδήσεις*. Δεν πρόκειται λοιπόν για μια τάξη και μια ερμηνεία, αλλά για ένα είδος συνθετικής θεώρησης του κόσμου, ένα πολλαπλό καθρέφτισμα των πραγμάτων μέσα στη συνείδηση. Αυτή η νέα λειτουργία της συνείδησης απαιτεί πρωτίστως και μια άλλη διαχείριση του χρόνου: ο εξωτερικός χρόνος λειτουργεί περισσότερο ως αφορμή, ως έρεισμα για να ξεδιπλωθεί ο *πολυσύνθετος εσωτερικός μας χρόνος* ο οποίος εξυπηρετεί την μνημονική λειτουργία της συνείδησης.[207]

Και είναι ακριβώς αυτή η μετεξέλιξη η οποία αποτελεί τη σημαντικότερη ίσως παρακαταθήκη του μεγάλου 19ου αιώνα, καθώς το ανθρώπινο πνεύμα με τον πλέον ξεκάθαρο τρόπο για πρώτη φορά δρα και δημιουργεί εντός του δικού του ανεξάντλητου και εν πολλοίς ανεξερεύνητου εσωτερικού χώρου και χρόνου. Η εκφραστική δύναμη και το εύρος των αναπαραστατικών δυνατοτήτων μιας τέτοιας λειτουργίας είναι ανεξάντλητο. Πρόκειται για αυτή τη δυναμική η οποία στις επόμενες δεκαετίες, μέχρι και το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, έμελλε να ξεδιπλώσει και να αναπτύξει μια σειρά από συναρπαστικές μορφές εκφραστικής δημιουργίας στην ανθρώπινη σκέψη και στις τέχνες.

## 3.3. Μουσική και νεοτερικότητα: Τάσεις & Ρεύματα

Στις εξελίξεις αυτές η μουσική δημιουργία ακολουθεί αρχικά σε γενικές γραμμές με διστακτικά βήματα. Μπορεί μάλιστα κανείς να ισχυριστεί πως αγκιστρωμένη στο Ρομαντικό ιδίωμα ομφαλοσκοπεί στο δικό της απομονωμένο περιβάλλον. Στο πλαίσιο αυτό όπου κεντρική μορφή και αδιαμφισβήτητος θεματοφύλακας στο μεγαλύτερο μέρος του δευτέρου μισού του 19ου αιώνα αποτελεί η προσωπικότητα και το έργο του Wagner, οι μεταβολές συνίστανται αρχικά σε επαναδιατυπώσεις του συγκεκριμένου ιδιώματος. Μια πρώτη ωστόσο σημαντική διαφοροποίηση πραγματοποιείται με την ανάδυση των Εθνικών Σχολών όπου μια σειρά από συνθέτες θέλοντας να προσδώσουν τα ιδιαίτερα παραδοσιακά μουσικά χαρακτηριστικά των πατρίδων τους, διατυπώνουν στα έργα τους νέο περιεχόμενο στο αρμονικό, ρυθμικό, θεματικό και

207 Auerbach 2014, 710-11, 712-13, 717-18.

ενορχηστρωτικό πεδίο. Μια δεύτερη σημαντική εξέλιξη αποτελεί η μετατόπιση από την απόλυτη μουσική σε μουσικά είδη με *εξωμουσικό περιεχόμενο*, γεγονός το οποίο αποτελεί την αφετηρία για γενικότερες μεταβολές στο μουσικό ιδίωμα. Αυτές εντοπίζονται σε νεότερες (συμφωνικό ποίημα, μπαλέτο) αλλά και προγενέστερες μορφές (όπερα), καθώς και στη μετεξέλιξη κλασικότερων μορφών όπως αυτών της συμφωνίας, της μουσικής δωματίου, της σουίτας και του τραγουδιού. Παράγονται έτσι ένα πλήθος έργων προγραμματικής μουσικής και μέσω αυτής διατυπώνεται ένα πολύσημο αφηγηματικό, περιγραφικό και αναπαραστατικό περιεχόμενο. Στις νέες αυτές μορφές οι οποίες κυριαρχούν στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα τα έργα που παράγονται φέρουν περισσότερο από ποτέ την προσωπική σφραγίδα κάθε συνθέτη, ένα επίσης απότοκο του Ρομαντικού ιδεώδους. Χαρακτηρίζονται έτσι στην πλειονότητα τους ως μοναδικές στάσεις και πορείες παρά ως οργανωμένες σχολές και ομάδες.[208]

Στην κορύφωση αυτής της περιόδου του ύστερου Ρομαντισμού (late Romanticism), στα τέλη πλέον του 19ου με αρχές του 20ού αιώνα και στο μεταίχμιο της μετάβασης στην εποχή της Νεοτερικότητας, συντελείται μια νέα δημιουργική φάση στην πλέον σύνθετη τονικά μορφή της. Αυτή εκφράζεται είτε ως μια γεφύρωση ανάμεσα στις δύο περιόδους (*Mahler*) είτε εκφέροντας μια νέα καθαρή μετα-Ρομαντική (post Romantic) γλώσσα (*Sibelius*, *Scriabin*, *Rachmaninoff*) στην οποία όμως εντοπίζονται αρκετά στοιχεία ενός –περισσότερο σκοτεινού– Ρομαντικού λυρισμού. Στη νέα αυτή φάση η μουσική κυριαρχείται από το μεγάλο ηχοχρωματικά και δυναμικά εκφραστικό εύρος, τα σύνθετα ρυθμικά μοτίβα, την κυριαρχία της χρωματικής τονικότητας και την περιορισμένη θεματική ανάπτυξη.

208 Περιπτώσεις τέτοιων συνθετών αποτελούν ο *Georges Bizet* για τις όπερες και τα σκηνικά του έργα, ο *Modest Mussorgsky* για το μοναδικό πάντρεμα της ρωσικής παραδοσιακής μουσικής με το Ρομαντικό ιδίωμα, ο *Pyotr Ilyich Tchaikovsky* για τα ιδιαίτερα δημοφιλή έργα του για μπαλέτο, οι *Antonín Dvořák* [Μοραβία/Βοημία], *Edvard Grieg* [Νορβηγία] και *Nikolai Rimsky-Korsakov* [Ρωσία], ως χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι των Εθνικών Σχολών, καθένας από τους οποίους εξέφερε το ιδιαίτερο ιδιωματικό του ύφος, και στο μεταίχμιο του 20ού αιώνα ο *Giacomo Puccini* ως ο συνεχιστής και θεματοφύλακας της ιταλικής όπερας μετά τους *Rossini* και *Verdi*. Ιδιαίτερη μορφή την περίοδο αυτή αποτελεί ο *Gabriel Fauré* ως ο συνθέτης που γεφύρωσε την εποχή του με τον νεοτερικά ιδιώματα του 20ού αιώνα – υπήρξε εξάλλου, όχι τυχαία, αρχικά μαθητής του *Camille Saint-Saëns* και στην πορεία δάσκαλος του *Maurice Ravel*.

Το ζήτημα ωστόσο για μερίδα συνθετών αφορούσε στην τονική πρόσδεση της μουσικής η οποία παρ' όλη την πολύπλοκη πλέον δομή της παρέμενε ένα βαρίδι στην εξέλιξη της. Χαρακτηριστική είναι η στάση του *Ferruccio Busoni* στο περίφημο *Sketch of A New Esthetic of Music* (1907) ο οποίος διακηρύσσει την απελευθέρωση της Μουσικής από τα δεσμά που της έχουν επιβάλει οι ασφυκτικοί κανόνες και περιορισμοί της παραδοσιακής μουσικής οργάνωσης. Υποστηρίζει πως "*η Μουσική έχει γεννηθεί ελεύθερη*" και πως "[...] *το πεπρωμένο της είναι να κερδίσει την ελευθερία της*".[209] Εκφράζει μάλιστα τον ενθουσιασμό του για το *Telharmonium* του *Thaddeus Cahill*, ένα νέο μουσικό όργανο το οποίο μπορούσε να αναπαράγει με ηλεκτρικό ρεύμα οποιαδήποτε συχνότητα και όπου, "*η κατάτμηση της οκτάβας σε απειροστά τμήματα είναι εφικτή με την απλή κίνηση ενός μοχλού*". Οραματίζεται έτσι μία νέα προοπτική που μπορεί να επέλθει "[…] *απαλλαγμένη από δομικά, ακουστικά και αισθητικά δόγματα*", καθώς η μουσική δεν είναι τίποτε άλλο παρά "*αέρας ο οποίος δονείται, ενώ η ίδια αιωρείται επάνω και πέρα από τον αέρα*".[210]

Στην πλέον ίσως συγκρουσιακή της μορφή η μεταστροφή αυτή αντικατοπτρίζεται στο κίνημα των Ιταλών Φουτουριστών με κεντρικές μορφές τον ποιητή, θεωρητικό και ιδρυτή του κινήματος *Filippo Tommaso Marinetti*, τον συνθέτη και μουσικολόγο *Francesco Pratella* και τον συνθέτη, ζωγράφο και κατασκευαστή νέων μουσικών οργάνων *Luigi Russolo*. Ο Pratella εξέδωσε μια σειρά από κείμενα με επίκεντρο τη μουσική δημιουργία,[211] μέσα από τα τα οποία καλεί ανάμεσα σε άλλα τους νέους μουσικούς να απαρνηθούν τις υπάρχουσες δομές μουσικής εκπαίδευσης, τους διαγωνιστικούς και ακαδημαϊκούς θεσμούς και να αποτινάξουν όλες τις περιοριστικές επιρροές του παρελθόντος. Ο Russolo στο μανιφέστο του "*The Art of Noises* (*L'Arte dei Rumori*)" (1913) αποκηρύσσει οτιδήποτε προέρχεται από τα μουσικά όργανα καθώς, "*οι μουσικοί ήχοι έχουν περιορισμένο εύρος ηχοχρωματικής ποικιλίας*" ενώ στο πνεύμα αυτό προκρίνει τη χρήση του θορύβου ως μουσική πηγή: "[…] *χρειάζεται να διαρρήξουμε αυτόν τον περιοριστικό κύκλο των* [μουσικών] *ήχων και να κατακτήσουμε την απεριόριστη ποικιλομορφία των ήχων του θορύβου*".[212] Ο θόρυβος των μηχανών

209 Busoni 1911, 5.
210 ό.π. 33, 34.
211 Στα "*Manifesto of Futurist Musicians* (*Manifesto dei Musicisti Futuristi*)" (1910), "*The Technical Manifesto of Futurist Music* (*La Musica Futurista. Manifesto Tecnico*)" (1911) και "*The Destruction of Quadrature* (*Distruzione della quadratura*)" (1912).
212 Russolo 1986, 24-5.

αποτελεί ένα κομβικό σημείο για τη μουσική δημιουργία, καθώς "[...] *στο παρελθόν όλα ήταν σιωπηλά. Μέχρι τον 19ο αιώνα και την έλευση των μηχανών, όπου γεννήθηκε ο θόρυβος*" και πλέον "*κάθε εκδήλωση ζωής συνοδεύεται από θόρυβο. Κατ' αυτόν τον τρόπο το ανθρώπινο αυτί είναι εξοικειωμένο με τον θόρυβο, ο οποίος έχει τη δύναμη να ανακαλεί την ίδια τη ζωή*".[213] Ο *Russolo* μαζί με τον συνοδοιπόρο του *Ugo Piatti* κατασκεύασε διάφορα όργανα τα οποία αναπαρήγαγαν τους ήχους που είχε οραματιστεί, μεταξύ αυτών και μία ομάδα οργάνων με την ονομασία *Intorarumori* (μηχανές θορύβου)[214] ενώ παράλληλα παρουσίασε τα έργα των φουτουριστών σε διάφορες πόλεις της Ιταλίας και της Ευρώπης.[215] Παρ' όλο τον μάχιμο χαρακτήρα του, τις προτροπές για ρηξικέλευθες μεταβολές και τις απόπειρες μουσικής δημιουργίας, το κίνημα αυτό διέγραψε έναν βραχύ και μάλλον αμφιλεγόμενο μουσικό βίο.[216]

Συνολικά πάντως το κίνημα του Φουτουρισμού υπήρξε καθοριστικό καθώς αποτέλεσε το έναυσμα για μια σειρά από μεγάλες ανατροπές αφυπνίζοντας νέες δυνάμεις καλλιτεχνικής έκφρασης και δημιουργικότητας. Ταυτόχρονα έθεσε τα θεμέλια για αντίστοιχα ρεύματα και σε άλλες χώρες όπως για παράδειγμα τις απαρχές της *Ρωσικής Πρωτοπορίας* και τα νέα καλλιτεχνικά ρεύματα του *Dada*, του *Μπάουχαουζ* και του *Σουρεαλισμού*. Στο επίκεντρο τους αναπτύσσεται μια νέα μορφή *ηχητικής τέχνης* η οποία πραγματώνεται με εντελώς αντισυμβατικά μέσα όπως με τον θόρυβο των μηχανών και τον ήχο αντικειμένων, μέσω ιδιόμορφων επιτελεστικών πρακτικών και νέων μορφών μουσικής αφήγησης όπως η ηχητική πρόζα, οι οποίες προσέδωσαν μια περισσότερο εννοιολογική διάσταση. Νέες προσεγγίσεις στη μουσική δημιουργία αναπτύχθηκαν από καλλιτέχνες όπως ο *Fortunato Depero*, ο οποίος συνέθεσε "τραγούδια θορύβου" ("*Anihccam del 3000*", 1916-24) και "ηχητικά ποιήματα"

213 ό.π. 23, 27.

214 Τα όργανα αυτά αποτελούσαν κλειστές κατασκευές σε ξύλινα κουτιά σε διάφορες παραλλαγές οι οποίες παρήγαγαν ήχο δονώντας μια χορδή μέσω της περιστροφής ενός τροχού. Η χορδή εφαπτόταν σε μια μεμβράνη κρουστού λειτουργώντας έτσι ως ένα είδος αντηχείου, ενώ εξωτερικά υπήρχε ένας μοχλός η κίνηση του οποίου μετέβαλλε την τάση της χορδής και επακόλουθα την τονικότητα. Στη μία πλευρά του κουτιού υπήρχε ένα χωνί το οποίο ενίσχυε τον ήχο.

215 Οι συναυλίες τους αντιμετωπίστηκαν από το κοινό με αλληλοσυγκρουόμενα αισθήματα. Συχνά οι συνθέτες αντιμετώπιζαν συγκρούσεις και περιπτώσεις χειροδικίας, καθώς επίσης και διώξεις με επεμβάσεις της αστυνομίας,. Ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος όμως διέκοψε οριστικά το εγχείρημα.

216 Οι φουτουριστές συνθέτες κατηγορήθηκαν πως ουσιαστικά κατέληξαν να αναπαράγουν τις ίδιες δομές και αντιλήψεις με αυτές στις οποίες αρχικά είχαν εναντιωθεί (Varèse 1966, 11). Από την δεκαετία του 1920 εξάλλου αρκετοί Ιταλοί Φουτουριστές προσέδωσαν στο κίνημα τους μια πολιτική χροιά προσχωρώντας στο Φασιστικό κίνημα, ενώ ο ίδιος ο Marinetti το 1919 συνέβαλε στη σύνταξη του Φασιστικού μανιφέστου.

("*Incroci Telefonici*", 1920-22), ο *Yefim Golyshev* με το έργο του "*Antisymphonie, 3 Teile 'Musikalische Kreisguillotine'*" (1919) το οποίο αποτελεί μια μουσική επιτέλεση αποκλειστικά με κουζινικά σκεύη, ο *László Moholy-Nagy* ο οποίος πειραματίστηκε με δίσκους γραμμοφώνου και μηχανικά πιάνα (piano disks) ("*Möglichkeiten des Grammophons*", 1926), ο *Ernst Toch* με την επινόηση της ομιλούμενης χορωδίας (*Gesprochene Musik* - 1930) κ.ο.κ.

Ωστόσο οι απόπειρες αυτές είχαν περιορισμένη επίδραση και βραχύ βίο. Η μουσική δημιουργία στην πλέον παραδοσιακή ενόργανη μορφή της, στο τέλος της παλαιάς πλέον εποχής (*fin de siècle*), διένυε μια ακόμη επαναδιατύπωση του Ρομαντικού ιδιώματος. Παρ' όλες τις σημαντικές προσπάθειες ανανέωσης του, το γενικότερο ανατρεπτικό πνεύμα της περιόδου προέτασσε την ανάγκη για ριζικές μεταβολές. Και είναι ακριβώς αυτή η καμπή στο γύρισμα του αιώνα όπου με όχημα τον ύστερο Ρομαντισμό μια νέα γενιά συνθετών πραγματοποιεί τελικά τη ρήξη. Κεντρική φυσιογνωμία αποτέλεσε ο Arnold Schoenberg η μουσική πορεία του οποίου διαγράφει μια σειρά από διαρκείς ανατροπές σε ένα διάστημα δύο μόλις περίπου δεκαετιών. Η νέα αυτή κατεύθυνση επεκτείνει το ιδίωμα του ύστερου-Ρομαντισμού και σταδιακά αναπτύσσει μια νέα μουσική γλώσσα η οποία εκφέρεται αρχικά από ένα δυσαρμονικό και στην πορεία ατονικό περιεχόμενο, έντονες και κοφτές δυναμικές διακυμάνσεις, διαρκώς μεταβαλλόμενες μουσικές υφές, μελωδικές και αρμονικές "στρεβλώσεις", οξείς μελωδικές κινήσεις με μεγάλα τονικά άλματα. Οι συνθέτες αυτοί επιδιώκουν "*την κατάλυση των παραδοσιακών μουσικών στοιχείων*", την αναζήτηση "*μιας ειλικρινούς υποκειμενικής αίσθησης χωρίς ψευδαισθήσεις, συγκαλύψεις ή ευφημισμούς*".[217] Σε μια αντιθετική πορεία από αυτή των Γάλλων συνθετών του Ηχοχρωματισμού, οι συνθέτες του *μουσικού Εξπρεσιονισμού* απορρίπτουν κάθε απεικονιστικό ή αισθησιακό ποιοτικό χαρακτηριστικό και αναδεικνύουν ένα μουσικό ιδίωμα το οποίο συμπορεύεται με τα εικαστικά ρεύματα του *Φοβισμού* και του *Εξπρεσιονισμού*, γεγονός το οποίο κατά τον Adorno εμπλέκει το υποσυνείδητο καθώς "*η απεικόνιση του φόβου βρίσκεται στο επίκεντρο της εξπρεσιονιστικής μουσικής*", "*σε μια πλήρη αντιστοιχία με το "λογοτεχνικό ιδεώδες της 'Κραυγής'*".[218] Το ιδίωμα αυτό αν και μικρό σε διάρκεια, χαρακτηρίζει την πρώτη

217 Adorno 2009, 275-76.
218 ό.π.

δημιουργική περίοδο των συνθετών της δεύτερης Βιενέζικης Σχολής –πριν περάσουν οριστικά και αμετάκλητα στον δωδεκαφθογγισμό– τόσο του Schoenberg όσο και των μαθητών του *Anton Webern* και *Alban Berg*, με ένα περισσότερο ιδιοσυγκρασιακό ύφος ο πρώτος και με περισσότερο λυρικά στοιχεία ο δεύτερος. Χαρακτηρίζει επίσης και μια δημιουργική περίοδο του *Paul Hindemith* αλλά και του *Igor Stravisnky*, καθώς και του *Alexander Scriabin* στο αποκορύφωμα της καλλιτεχνικής του δημιουργίας στις ώριμες σονάτες του για πιάνο. Ο Εξπρεσιονισμός στη μουσική αποτέλεσε ένα ενδιάμεσο δημιουργικό στάδιο το οποίο κατά τη δεκαετία του 1920 οδήγησε αφενός στην πλήρη ρήξη με την παραδοσιακή αρμονία στον *Δωδεκαφθογγικό Σειραϊσμό* (Schoenberg, Berg, Webern) και αφετέρου σε μια επαναφορά σε μια "κανονικότητα" με την επαναδιατύπωση χαρακτηριστικών της κλασικής περιόδου, στον λεγόμενο *Νεο-Κλασικισμό* (Stravisnky, Hindemith).

Ωστόσο το ερώτημα περί διατύπωσης κάποιας χωρικής διάστασης στα μουσικά αυτά ρεύματα παραμένει αμφισβητήσιμο. Ο βασικός λόγος αφορούσε στον πυρήνα της ίδιας της δομικής ρήξης ο οποίος επικεντρωνόταν στην ανατροπή του αρμονικού και θεματικού περιεχομένου, γεγονός που από μόνο του δεν στοιχειοθετούσε επαρκώς μια τέτοια χωρική αντίληψη. Ουσιαστικά λοιπόν επρόκειτο κατά κύριο λόγο για μια *επαναδιατύπωση χρονικών ποιοτικών χαρακτηριστικών* με διαφορετικό περιεχόμενο, το οποίο είχε ως αποτέλεσμα να παραμένει προσδεδεμένο στη χρονική διάσταση. Εξαίρεση ίσως αποτελούν οι τελευταίες σονάτες για πιάνο του Scriabin όπου καθώς το εξπρεσιονιστικό αρμονικό ιδίωμα συνδυάζεται με αιθέριες δυναμικές διακυμάνσεις σε ένα περισσότερο απελευθερωμένο χρονικά πλαίσιο, αποδεσμεύεται με έναν άλλο τρόπο από τη στενή σχέση ανάπτυξης και χρόνου εκφέροντας μια μεταφυσική, άυλη αίσθηση.[219]

Η κατεύθυνση αυτή στη μουσική δημιουργία έπρεπε να είναι ολοκληρωτικά απελευθερωμένη από τον καθιερωμένο μουσικό χρόνο και τις διάφορες δομικές εκφάνσεις του. Χρειάστηκε λοιπόν μια άλλη διατύπωση η οποία θα ακολουθούσε μια περισσότερο ηχοποιητική διάσταση στη μουσική δημιουργία και η οποία εκφράστηκε κατά κύριο λόγο στις αρχές του 20ού αιώνα από τους Γάλλους συνθέτες του

219 Ιδιαίτερα η Σονάτα αρ. 8.

Ηχοχρωματικού Ιδιώματος. Σε μια άλλη κατεύθυνση με παρόμοιο όμως αποτέλεσμα αφορούν και μεμονωμένες περιπτώσεις Αμερικανών συνθετών.

## 3.4. Γαλλικός Ηχοχρωματισμός

Μια ομάδα Γάλλων συνθετών στα τέλη του 19ου αιώνα αρχίζει να διατυπώνει ένα νέο μουσικό ιδίωμα τα οποίο ξεχωρίζει τόσο από το κυρίαρχο μουσικό ρεύμα του ανανεωμένου Ρομαντισμού όσο και από μια νέα διατύπωση του Κλασικισμού. Οι συνθέτες αυτοί καθώς εμπλέκουν σε μεγάλο βαθμό το ηχοχρωματικό βάθος θα μπορούσαν να αποκαλούνται σωστότερα και ως *Γάλλοι Ηχοχρωματιστές* αντί του επικρατέστερου και μάλλον προβληματικού όρου *Ιμπρεσιονιστές* –όρο τον οποίο ούτως ή άλλως οι ίδιοι θεωρούσαν μειωτικό.[220]

Αρχικά στα τέλη του 19ου αιώνα ο *Erik Satie* στα πρώτα του πιανιστικά έργα πειραματίζεται με την ηχοχρωματική εκφορά, ενώ κύριοι εκφραστές του νέου αυτού ιδιώματος στο σύνολο του ώριμου έργου τους αποτελούν οι *Claude Debussy* και *Maurice Ravel*. Στα έργα αυτά κυριαρχεί το ηχητικό χρώμα σε ένα πλήθος διαβαθμίσεων, οι απαλές δυναμικές διακυμάνσεις, οι ανεπίλυτες αρμονίες και οι τονικές αμφισημίες οι οποίες εξυπηρετούν την δημιουργία ηχοχρωματικών υφών, ενώ στη θέση του καθαρού μουσικού θέματος ή άλλων παραδοσιακών μορφών τονικής και αρμονικής οργάνωσης προτάσσεται η χροιά. Από αυτή την άποψη τα γενικά αυτά υφολογικά χαρακτηριστικά συνέβαλλαν σε μια κατά βάση ηχοποιητική λειτουργία η οποία προσέδιδε μια αίσθηση ηχητικού βάθους μιας χωρικής διάστασης, γεγονός πρωτόγνωρο για τα μουσικά πράγματα της εποχής.

220 Ο όρος πρωτοδιατυπώνεται με απαξιωτικό τρόπο από την Ακαδημία Καλών Τεχνών του Παρισιού το 1887, όταν ο Debussy υποβάλει στα μέλη της το δεύτερο έργο του, τη συμφωνική σουίτα για χορωδία και ορχήστρα "*Άνοιξη*": "*Ο κύριος Debussy δεν αποτυγχάνει από ανία ούτε από κοινοτοπία. Αντίθετα έχει μια ιδιαίτερα αδιάλλακτη στάση στην αναζήτηση του περίεργου. Αναγνωρίζουμε σε εκείνον ένα υπερβολικό μουσικό χρώμα που τον κάνει εύκολα να ξεχνά τη σημασία της ακρίβειας του σχεδίου και της φόρμας. Θα ήταν επιθυμητό να προσέχει αυτόν τον ασαφή ιμπρεσιονισμό, που είναι ένας από τους πιο επικίνδυνους εχθρούς της αλήθειας στα έργα τέχνης*" [από το συνοδευτικό φυλλάδιο του CD "*Claude Debussy, Εικόνες/ Πρελούδιο στο Απόγευμα Ενός Φαύνου/ Η Θάλασσα.*". Ορχήστρα της Ακαδημίας της Αγίας Καικιλίας της Ρώμης – Leonard Bernstein, έκδοση Deutsche Grammophon. 1989, σελ. 19].

Το θεματικό περιεχόμενο των έργων αυτών σε αρκετές περιπτώσεις προγραμματικό, περιλαμβάνει στοιχεία έντονης σκηνικής δράσης η οποία διανθίζεται από θέματα γνωστών μύθων, μυθολογικές μορφές και φανταστικά πλάσματα όπως ξωτικά, νύμφες ή δαιμονικά, ενώ πολύ συχνά εμπνέεται από ποιητικά έργα της πρόσφατης ή σύγχρονης ποιητικής δημιουργίας με κυρίαρχα ρεύματα του *Παρνασσισμού* και του *Συμβολισμού*.[221] Οι συνθέτες χρησιμοποιούν έτσι τον συμβολικό λόγο, ποιητικό ή μυθολογικό, προκειμένου να μεταφέρουν μουσικά ένα ιδιαίτερο υπερβατολογικό και αισθησιακό περιεχόμενο. Σε άλλες περιπτώσεις οι συνθέσεις υπαγορεύονται από μια σαφή απεικονιστική διάθεση: εικόνες από τη φύση, το περιβάλλον ή τα στοιχεία του – το στοιχείο του νερού για παράδειγμα αποτελεί ένα συχνό μοτίβο. Το θεματικό περιεχόμενο αναγγέλλεται είτε άμεσα με τη μορφή του τίτλου, είτε έμμεσα με επιγράμματα, επικεφαλίδες, ή σχόλια με τα οποία ο συνθέτης συνοδεύει το μουσικό έργο.

Πρόκειται λοιπόν για μια συνθετική πρακτική η οποία χρησιμοποιεί σε μεγάλο βαθμό έξω-μουσικά στοιχεία, απεικονιστικής κυρίως εκφοράς καθώς το σκηνικό είδωλο και η αντανάκλαση του ως μουσική αναπαράσταση αποτελεί κεντρικό ζητούμενο. Το στοιχείο αυτό είναι ιδιαίτερα προφανές στη θεματολογία η οποία αποτυπώνεται στους τίτλους των έργων. Στα "*Είδωλα*" ("*Images*") ο Debussy σε κάθε μια σύνθεση περιγράφει τέτοιες απεικονίσεις στους τίτλους των έργων με μια χαρακτηριστική λεπτομέρεια, όπως οι αντανακλάσεις στο νερό ("*Reflets dans l'eau*"), οι καμπάνες ανάμεσα στις φυλλωσιές ("*Cloches à travers les feuilles*"), τα ψάρια από χρυσό ("*Poissons d'or*") ή το φεγγάρι το οποίο καταδύεται στον ναό ("*Et la lune descend sur le temple qui fut*")/ Μια αντίστοιχη απεικονιστική λειτουργία συναντάμε και στα "*Κάτοπτρα*" ("*Miroirs*") του Ravel.

Μουσικά αυτό το κυρίαρχο απεικονιστικό στοιχείο αναπαράγεται από συνθέσεις εμπλουτισμένες από μορφολογικές δομές έντονης χωρικής εκφοράς. Μια

221 Παραδείγματα τέτοια αποτελούν τα πρελούδια του Debussy εμπνευσμένα από την ποίηση του *Μπωντλαίρ*, του *Leconte de Lisle* και του *Gabriel Mourey*. Σε άλλες περιπτώσεις οι συνθέτες αντλούν την έμπνευση τους από τη μεσαιωνική παράδοση όπως με το "*Gaspard de la Nuit*" του *Aloysius Bertrand*, αλλά και από μια εξιδανικευμένη μορφή θεμάτων της ελληνικής μυθολογίας όπως με το "*L'Apres-midi d'un Faune*" του *Stéphane Mallarmé* ή το "*Daphnis et Chloé*" το οποίο αποτελεί προσαρμογή από το ομώνυμο έργο του *Λόγγου*.

κατηγοριοποίηση τεχνικών και μορφών οι οποίες προσδίδουν μια τέτοια χωρική διάσταση θα μπορούσε να συνοψιστεί ως εξής:

- παραλλαγές στη χρονικότητα
  Αποτελεί μια τεχνική η οποία ουσιαστικά δημιουργεί την αίσθηση της χωρικής διάστασης ασκώντας έναν έλεγχο στη χρονική μορφή του έργου, με στοιχεία αποδόμησης του μουσικού χρόνου. Χαρακτηριστικά έργα αποτελούν τα "*Trois Gymnopédies*" του Satie και το "*Boléro*" του Ravel.

- σκηνικός χώρος
  Εδώ η ίδια η σκηνική δράση αποτελεί τον χωρικό καμβά εντός του οποίου αναπτύσσεται το έργο. Χαρακτηριστικές συνθέσεις αυτού του είδους αποτελούν αναθέσεις για μπαλέτο όπως το "*Daphnis et Chloé*" του Ravel ή έργα τα οποία χορογραφήθηκαν μεταγενέστερα, όπως το "*Prelude a l'Apres-midi d'un Faune*" του Debussy.

- απεικονιστικός χώρος/ είδωλα
  Αποτελεί την πλέον διαδεδομένη μορφή χωρικής εκφοράς των Γάλλων συνθετών καθώς απαντάται στην πλειονότητα των έργων τους. Χαρακτηριστικά έργα το "*Images*" του Debussy και το "*Miroirs*" του Ravel.

- φαντασιακός/ υπερβατικός χώρος
  Πρόκειται για την πιο εξελικτική χωρική μορφή κατά την οποία οι συνθέσεις περνούν από το επίπεδο του καθαρά απεικονιστικού σε μια περισσότερο υποσυνείδητη έκφραση. Χαρακτηριστικό εδώ έργο το "*Gaspard de la Nuit*" του Ravel.

### 3.4.1. Παραλλαγές στη χρονικότητα

Erik Satie – *Trois Gymnopédies* (1888)
Erik Satie – *Vexations* (ca. 1893–1894 ;)
Erik Satie – *Musique D'Ameublement* (1917–23)
Maurice Ravel – *Boléro* (1928)

i. Erik Satie – *Vexations* (ca. 1893–1894 ;),
*Musique D'Ameublement* (1917–23).

Στην κατηγορία αυτή διακρίνεται ένας σπουδαίος συνθέτης, ο *Erik Satie*, ο οποίος για λόγους περισσότερο ιστορικότητας και συγχρονίας συνδέεται εμμέσως με τους Ηχοχρωματιστές Debussy και Ravel. Ο Satie ανέπτυξε το δικό του προσωπικό μουσικό ιδίωμα το οποίο χαρακτηρίζεται από την καινοτομία και τον πειραματισμό ενώ σε αρκετές περιπτώσεις εξερεύνησε και εισήγαγε μια εννοιολογική διάσταση στη μουσική δημιουργία, γεγονός πρωτόγνωρο για την εποχή του. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις αποτελούν οι συνθέσεις του "*Vexations*" (ca. 1893–1894 ;) και "*Musique D'Ameublement*" (1917–23). Η πρώτη από αυτές, έργο για πιάνο, αποτελείται από μια μικρή μουσική φράση στα μπάσα η οποία εκτελείται τέσσερις συνεχόμενες φορές, στη δεύτερη και τέταρτη εκ των οποίων συνοδεύεται από δύο παραλλαγές για το δεξί χέρι. Η μόνη οδηγία που δίνεται από τον συνθέτη – σε μια κατά τα άλλα πολύ ελλιπή πληροφόρηση σε σχέση με τη ρυθμική αγωγή (οδηγία "*Très lent*" - *πολύ αργά*) και σε πλήρη απουσία οποιασδήποτε άλλης δυναμικής ή ποικιλματικής εκφοράς –, είναι πως, "*προκειμένου το θέμα να εκτελεστεί 840 φορές διαδοχικά, θα ήταν επιθυμητό να προετοιμαστεί κανείς εκ των προτέρων σε μια αυστηρή ακινησία και σε πλήρη σιωπή*".[222]

Η δεύτερη σύνθεση του Satie αποτελείται από πέντε έργα για μικρό σύνολο (φλάουτο, κλαρινέτο, τρομπέτα και έγχορδα) οργανωμένα σε τρεις κύκλους με την χαρακτηριστική ονομασία "*Μουσική Επίπλωσης*", όρο τον οποίο επινόησε ο συνθέτης προκειμένου να περιγράψει μια μουσική του υπόβαθρου (background music).[223] Το πέμπτο από αυτά τα έργα με τίτλο "*Tenture de Cabinet Préfectoral*" (*Ταπετσαρία στο γραφείο του Περιφερειάρχη*) αποτελείται από μια μουσική φράση η οποία επαναλαμβάνεται απαράλλακτη επί 17 φορές, σε ένα θέμα που θυμίζει περισσότερο αναγεννησιακό χορό.

222 Η πρώτη, από τις ούτως ή άλλως λιγοστές, δημόσιες εκτελέσεις του έργου πραγματοποιήθηκε το 1963 στο Pocket Theatre στη Νέα Υόρκη σε εναλλάξ εκτέλεση από ένα πλήθος από διαφορετικούς πιανίστες σε διοργάνωση από τον John Cage και τον Lewis Lloyd. Η διάρκεια εκτέλεσης ξεπέρασε τις 18 ώρες. Να σημειωθεί επίσης πως κατά τη διάρκεια της ζωής του ο συνθέτης δεν το περιέλαβε στα υπό έκδοση έργα του. Περισσότερα στοιχεία για το έργο αυτό βλ. επίσης Whittington 2003.

223 Σύμφωνα με τον ίδιο "*η μουσική επίπλωσης εξυπηρετεί μια νέα αντίληψη για την λειτουργία της μουσικής χωρίς σωστό ή λάθος, χωρίς να συγκρούεται με το έθος, χωρίς να κουράζει ή να καταντά βαρετό, χωρίς να εξαντλείται*" (Gillmor 1988, 325-6).

Και στις δύο παραπάνω χαρακτηριστικές περιπτώσεις ο Satie λειτουργεί με έναν τρόπο πλήρους ακινητοποίησης της χρονικής εξέλιξης την οποία υποκαθιστά από μια μηχανιστική επανάληψη εν είδει ενός perpetuum mobile. Με αυτήν του την τεχνοτροπία ο συνθέτης εγκαθιδρύει περισσότερο έναν μουσικό καμβά, ένα υπόβαθρο σε πλήρη απουσία κάθε θεματικής ανάπτυξης πάνω στο οποίο θα μπορούσε να στηθεί μια μουσική δράση. Κάτι τέτοιο όμως τελικά δεν συμβαίνει καθώς το θέμα επαναλαμβάνεται απαράλλακτο: η μουσική δράση εκλείπει και μαζί της εκλείπει κάθε χωρικότητα. Πώς θα μπορούσε άλλωστε να υπάρξει ένας ακίνητος χώρος; Τα συγκεκριμένα έργα αποτελούν λοιπόν περισσότερο *φωτογραφήματα* ενός υπό υπόσχεση χώρου, μια μουσική καταγραφή μιας ακίνητης διάταξης η οποία μένει να πληρωθεί.

ii. Erik Satie – *Trois Gymnopédies* (1888)

Σε αντίθεση με τα ακίνητα μηχανιστικά τοπία της ώριμης δημιουργικής του περιόδου, σαφώς επηρεασμένα από την πρωτοπορία των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, ο Satie στο ξεκίνημα σχεδόν της εργογραφίας του εικονογράφησε μια σύνθεση με έντονα χωρικά στοιχεία. Πρόκειται για το δημοφιλέστατο *Trois Gymnopédies*, τρία μικρά έργα για πιάνο τα οποία ο συνθέτης ολοκλήρωσε το 1888. Στα έργα αυτά κυριαρχεί μια λιτή ατμοσφαιρική διάθεση από την οποία απουσιάζει κάθε αρμονική ή μελωδική εξέλιξη. Καθώς έτσι κάθε μια από τις τρεις αυτές λιτές μελωδίες κινείται με μακρά, κρατημένα και αργά εξελισσόμενα βήματα δημιουργείται μια αίσθηση χωρικής εξάπλωσης, η οποία τονίζεται ακόμα περισσότερο από την αργή κίνηση των μπάσων στο αριστερό χέρι και το οριακά αρμονικό περιεχόμενο το οποίο αναδύεται μέσα από την αντηχητική θαμπάδα που εκφέρει μοναδικά το συνηχητικό ηχόχρωμα του πιάνου. Το *Trois Gymnopédies* αποτελεί μια από τα πρώτες συνθέσεις με εμφανή στοιχεία χωρικής δημιουργίας στην οποία ο χρόνος μοιάζει να ακινητοποιείται σε ένα ατέρμονο λίκνισμα.

iii. Maurice Ravel – *Boléro* (1928)

Σε μια απαράμιλλου ύφους δεξιοτεχνική διαχείριση της χρονικότητας εμπίπτει και ένα από τα πλέον αναγνωρίσιμα έργα του κλασικού ρεπερτορίου, η πλέον δημοφιλής σύνθεση του Maurice Ravel, *Boléro*. Το Boléro παρουσιάστηκε το 1928 και αφορά ένα ορχηστρικό μονόπρακτο έργο για μπαλέτο, σε ανάθεση από την *Ida Rubinstein*. Η ιδιαιτερότητα αυτής της σύνθεσης οφείλεται στο γεγονός πως αποτελείται από ένα και μόνο επαναλαμβανόμενο θέμα –με την παραλλαγή του σε διάταξη Α Α Β Β και μια μικρή καταληκτική κίνηση– σε ένα σταθερό ρυθμικό μοτίβο βασισμένο στον ομώνυμο ισπανικό χορό. Μοναδική εξέλιξη καθ όλη τη διάρκεια του έργου αποτελεί η σταδιακή ένθεση των οργάνων της ορχήστρας καθώς σε κάθε ολοκλήρωση ενός κύκλου του θέματος προστίθεται μια νέα ομάδα οργάνων η οποία επαναλαμβάνει το ίδιο μελωδικό μοτίβο. Χτίζεται έτσι σταδιακά ένα δυναμικό crescendo όπου αφού ενσωματωθούν όλα τα όργανα της ορχήστρας στην πλήρη τους δυναμική έκταση το έργο καταλήγει με μια μικρή cadenza. Η πλήρης αυτή απουσία αρμονικής και μελωδικής ανάπτυξης σε συνδυασμό με την ελάχιστη μελωδική και ρυθμική οργάνωση αντισταθμίζεται από μια αθροιστικά αυξανόμενη ηχοχρωματική και δυναμική εξελικτική διαβάθμιση. Ο συνθέτης ουσιαστικά επιχειρεί και πετυχαίνει με έναν μοναδικό τρόπο να δημιουργήσει μια σύνθεση στην οποία κυριαρχεί το ορχηστρικό ηχόχρωμα και η δυναμική εκφορά του. Τη θέση αυτού του αριστοτεχνικά σκηνοθετημένου αποδομημένου μουσικού χρόνου καταλαμβάνει ένα χωρικό στοιχείο το οποίο διαρκώς μεγεθύνεται και εξαπλώνεται σε ένα μεγαλειώδες εύρος αλλά και βάθος: ο ακροατής έχει την αίσθηση πως μπροστά του ανοίγεται ένα τρισδιάστατο ηχητικό σκηνικό αποτελούμενο από πολλαπλές διαστρωματώσεις, εντός του οποίου αφήνεται ελεύθερος να περιδιαβεί ανάμεσα στα όργανα της ορχήστρας και να εστιάσει κάθε φορά την ακρόαση του σε κάποια διαφορετική ομάδα των οργάνων της.

3.4.2. Σκηνικός χώρος

Claude Debussy – *Prelude a l'Apres-midi d'un Faune* (1894),
Maurice Ravel – *Daphnis et Chloé* (1912)

Ιδιαίτερη κατηγορία στο δημιουργικό σώμα των συνθετών του Ηχοχρωματισμού αποτελούν τα έργα τα οποία αποδίδουν τον σκηνικό χώρο. Ως τέτοιος νοείται ένας χώρος ο οποίος οριοθετείται με σαφή υφολογικά χαρακτηριστικά και χρησιμοποιείται για κάποιο είδος σκηνικής δράσης, κυρίως δε στην περίπτωση των συγκεκριμένων έργων για την τέχνη της χορογραφίας. Έργα αυτού του είδους αποτέλεσαν είτε απευθείας αναθέσεις (*Daphnis et Chloé*), είτε χρησιμοποιήθηκαν εκ των υστέρων ως τέτοια καθώς σε μεγάλο βαθμό εξυπηρετούσαν εξαρχής αυτήν την ιδιαίτερη λειτουργία (*Prelude a l'Apres-midi d'un Faune*).

i. Claude Debussy – *Prelude a l'Apres-midi d'un Faune* (1894)

Παρόλο που στο ενεργητικό του Debussy ανήκουν ένα πλήθος από έργα σκηνικής δράσης (όπερες και έργα για μπαλέτο), το *Πρελούδιο στο Απομεσήμερο ενός Φαύνου* αποτελεί ίσως την πλέον χαρακτηριστική σύνθεση η οποία αποδίδει με τα πιο έντονα χρώματα το γενικότερο πνεύμα των Γάλλων ηχοχρωματιστών της εποχής.[224] Πρόκειται για την απεικόνιση ενός ασαφούς κόσμου ονείρων, ειδώλων και συμβόλων, στοιχεία τα οποία κυριαρχούν στο ονειρικό σκηνικό τοπίο το οποίο περιγράφεται στο ομώνυμο ποίημα του *Stéphane Mallarmé*: μια εξιδανικευμένη εξερεύνηση σε ένα βουκολικό μυθολογικό τοπίο ενός ιδεατού κόσμου ο οποίος ακροβατεί ανάμεσα στο όνειρο, τη μνήμη, την συνείδηση και την φαντασία. Ο ίδιος ο συνθέτης σημειώνει πως το έργο του αποτελεί "*μια πολύ ελεύθερη απεικόνιση του ποιήματος του Mallarmé*", "*μια σειρά από σκηνές οι οποίες μας μεταφέρουν τους πόθους και τα όνειρα του Φαύνου στην παραζάλη του ύπνου ενός ζεστού απομεσήμερου*".[225] Αν και η σύνθεση αφορά λοιπόν κατά κύριο λόγο ένα συμφωνικό ποίημα – είδος το οποίο υπηρέτησαν διάφοροι συνθέτες κυρίως στη δεύτερη περίοδο Ρομαντισμού (1850 και έπειτα) –, διαφέρει ωστόσο ριζικά σε σχέση με την καθιερωμένη σύνταξη του παρελθόντος.

Θέλοντας να μεταφέρει την αίσθηση αυτής της ονειρικής αμφισημίας, την ασάφεια μεταξύ του κόσμου των ονείρων και της φαινομενικής πραγματικότητας, ο Debussy κάνει εκτεταμένη χρήση διάφωνων διαστημάτων (αυξημένων και ελαττωμένων) με

224 Το έργο αποδίδεται από ένα σύνολο οργάνων αποτελούμενο από τρία φλάουτα, δύο όμποε, ένα αγγλικό κόρνο, δύο κλαρινέτα, δύο φαγκότο, τέσσερα γαλλικά κόρνα, ένα κρουστό (κύμβαλο) και έγχορδα.

225 Στο Höweler, Capar. 1954. *Sommets De La Musique*. Paris: E. Flammarion.

πλέον χαρακτηριστικό αυτό της τετάρτης αυξημένης (τρίτονο). Προκύπτει έτσι μια γενικότερη αμφίρροπη αίσθηση ως προς την τονικότητα, καθώς πολύ συχνά η βεβαιότητα ως προς το τονικό περιεχόμενο κινείται προς την αβεβαιότητα και αντίστροφα, γεγονός το οποίο επιτείνεται από μεγάλες καταληκτικές παύσεις.[226] Ως αποτέλεσμα της χρήσης των τριτόνων ο Debussy συχνά καταλήγει να χρησιμοποιεί μια μορφή κλίμακας η οποία διαφέρει τόσο από τη διατονική όσο και από τη χρωματική: αυτήν των ολόκληρων τόνων (*ολοτονική κλίμακα – whole tone scale*) η οποία εξ ορισμού δεν χαρακτηρίζεται από κάποια βασική τονικότητα καθώς δεν κυριαρχεί ένας συγκεκριμένος δεσπόζων τόνος. Η συγκεκριμένη κλίμακα προκρίνει τη χρήση εναλλασσόμενων τονικών επίκεντρων (*tonic centers*) γύρω από τα οποία κινείται η μελωδία και τα οποία μεταβάλλονται διαρκώς με ένα αμφίσημο παιχνίδισμα είτε μέσω των ολόκληρων τόνων, είτε χρωματικά μέσω ημιτονίων. Επιπρόσθετα καθώς η κλίμακα αυτή δεν περιέχει διαστήματα τετάρτης και πέμπτης, δεν παρέχει τα κλασικά μοτίβα της αρμονικής ανάπτυξης όπως αυτό της μετατροπίας βασισμένης στα διαστήματα καθαρής πέμπτης. Κατ' αυτόν τον τρόπο η σύνθεση δεν ακολουθεί την κλασική αρμονική ανάπτυξη κατά την οποία μια αρχική κυρίαρχη συγχορδία αναπτύσσεται με διαρκείς μετασχηματισμούς και σταδιακά μέσω συγκεκριμένων μοτίβων κίνησης (πτώση/ επίλυση) επιστρέφει σε αυτήν. Αντίθετα ο Debussy χρησιμοποιεί πρόσθετους φθόγγους (*added notes*) –όπως για παράδειγμα τα διαστήματα έκτης ή αυξημένης εβδόμης– σε διαφορετικά όργανα της ορχήστρας προκειμένου να κατασκευάσει *δεύτερες παράλληλες τριάδες* (*second triads*). Αυτή η αβεβαιότητα τόσο στο αρμονικό περιεχόμενο όσο και στην αρμονική κίνηση δημιουργεί μια αίσθηση στιγμιαίας *αδράνειας* καθώς υπάρχει μια ασαφής κατεύθυνση στο υλικό: ουσιαστικά με την προσθήκη δεύτερων συγχορδιών δημιουργείται μια δυνητική αρμονική εξάπλωση, γεγονός το οποίο έχει ως αποτέλεσμα την ηχητική διάχυση μια δηλαδή ικανή *συνθήκη δημιουργίας και εξάπλωσης ενός ηχητικού χώρου*. Δεν θα ήταν υπερβολή να υποστηριχθεί πως ο Debussy για πρώτη φορά στην ιστορία της δυτικής μουσικής δημιουργίας με το έργο αυτό προτάσσει μια πρώτη μορφή *ατονικότητας* (με την κυριολεκτική έννοια του όρου), η οποία καθώς όμως εναλλάσσεται με καθαρά τονικά μοτίβα δημιουργεί τελικά αυτήν την ονειροπολική

226 Αρκετά διαφωτιστική είναι και η ανάλυση για το τονικό και αρμονικό περιεχόμενο του έργου, στον 4ο κύκλο διαλέξεων του Bernstein: "*The Unanswered Question - IV The Delights and Dangers of Ambiguity*", The Norton Lectures at Harvard 1973. (από το 1:38':53").

αίσθηση της αμφίσημης αιώρησης, μια αίσθηση που σε μεγάλο βαθμό ακολουθεί και το ποίημα του Mallarmé.

Αυτή ακριβώς η ασαφής αίσθηση αρμονίας συνδυάζεται με μια αντίστοιχη ασάφεια στη ρυθμική αγωγή η οποία εκφέρεται κυρίως μέσα από διαρκείς μεταθέσεις του μετρικού τονισμού: οι άρσεις και θέσεις των ρυθμικών μέτρων δεν αντιστοιχούν στα προκαθορισμένα χρονικά σημεία του, ενώ πολύ συχνά ομάδες φθόγγων σε σύζευξη (*tied notes*) συνδέονται ανάμεσα σε διαδοχικά μέτρα αποδυναμώνοντας έτσι το ρυθμικό μέτρημα (beat). Συχνά επίσης παραθέτει πολύ διαφορετικές ρυθμικές αξίες σε γειτονικούς φθόγγους –τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η χρήση στη μελωδία του φλάουτου στα πρώτα εισαγωγικά μέτρα δεκάτων έκτων, ακολουθούμενα από τρίηχο δεκάτου έκτου και έπειτα από όγδοα–, το οποίο αφενός επιτείνει την αίσθηση του συγκοπτόμενου ρυθμού (*syncopation*) και αφετέρου δημιουργεί μια αίσθηση ρυθμικά ελεύθερης ροής.

Μια ακόμη σημαντική καινοτομία αφορά στην ιδιαίτερη ηχοχρωματική διαχείριση των οργάνων της ορχήστρας η οποία επιτυγχάνεται με διάφορους τρόπους. Ένας από αυτούς αποτελεί η εκτέλεση σε συχνοτικές περιοχές (*registers*) διαφορετικές από τις καθιερωμένες στις οποίες συνήθως εκτελούνται τα όργανα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το φλάουτο στα πρώτα μέτρα της εισαγωγής το οποίο εκτελείται στην χαμηλή τονική του έκταση – αντί της συνηθισμένης υψηλής όπου το όργανο ακούγεται ζωηρό –, με αποτέλεσμα να παράγεται ένα περισσότερο θαμπό ηχόχρωμα όμοιο με το πνεύμα της γενικότερης αμφισημίας του έργου. Ο Debussy μάλιστα επιτείνει αυτή την αίσθηση με τη χρήση ελάχιστων χάλκινων πνευστών (μόνο τέσσερα γαλλικά κόρνα) – γνωστά για την καθαρότητα και οξύτητα του ήχου τους –, σε αντίθεση με ένα πλήθος ξύλινων (δύο όμποε, δύο κλαρινέτα, δύο φαγκότο και ένα αγγλικό κόρνο) στα οποία κυριαρχεί η χαρακτηριστική τους θαμπάδα. Σε άλλες περιπτώσεις επιδιώκει το ίδιο αποτέλεσμα με τη χρήση ειδικών τεχνικών εκτέλεσης όπως για παράδειγμα στα έγχορδα με τη χρήση σίγασης (*mute*/ *sourdine*), τη χρήση *tremolo* και το δοξάρισμα προς την ταστιέρα (*sur la touche*/ *sul tasto*). Η ιδιαίτερη αυτή θαμπή ηχοχρωματική παλέτα υποστηρίζεται ακόμη περισσότερο με τη χρήση

δύο αρπών και ενός και μόνο κρουστού, ιδιαιτέρως μάλιστα συνηχητικού, αυτού των κυμβάλων (*antique cymbals*).

Το *Prelude a l'Apres-midi d'un Faune* έχει χαρακτηριστεί από πολλούς ως η απαρχή της νεοτερικότητας στη μουσική.[227] Ταυτόχρονα με τη σύνθεση αυτή ο Debussy διατυπώνει για πρώτη φορά και συνοψίζει με τον καλύτερο τρόπο τα ιδιαίτερα συνθετικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα των Γάλλων Ηχοχρωματιστών:

- χρήση άλλων κλιμάκων πέραν της αυξημένης και ελαττωμένης: *πεντατονική* (pentatonic scale), *τροπική* (modal scale), *χρωματική* (chromatic scale) και η χαρακτηριστικότερη όλων *ολοτονική κλίμακα* (whole tone scale)
- απουσία ξεκάθαρης τονικότητας - κίνηση γύρω από εναλλασσόμενα τονικά επίκεντρα
- εναλλαγές μεταξύ καθαρών τονικών μοτίβων και μοτίβων με ασαφές τονικό περιεχόμενο
- πρόσθετοι φθόγγοι (added notes) οι οποίοι συμβάλλουν στη συνηχητική ταυτοχρονία δεύτερων συγχορδιών
- μη-κλασική αρμονική διάρθρωση (non-functional harmony): απουσία μεταβατικών/ καταληκτικών κινήσεων (πτώση/ επίλυση), απουσία κλασικών μορφών μετατροπίας (διατονική, εναρμόνια) με αποτέλεσμα την ασάφεια στη χρονική διαδοχή και την εξάπλωση του ηχητικού υλικού
- πολύπλοκες και ασύμφωνες ως προς το κυρίαρχο ρυθμικό μέτρο ρυθμικές αγωγές καθώς και αποδυνάμωση του ρυθμικού μετρήματος (beat) μέσω συγκοπών (syncopation) και συζευγμένων φθόγγων (tied notes) ανάμεσα στα μέτρα
- ενορχηστρωτική και ηχοχρωματική διαχείριση καθώς και εκτελεστικές οδηγίες και τεχνικές με σκοπό τη συνηχητική αμφισημία: χρήση μη συνηθισμένων φασματικών περιοχών, χρήση οργάνων με συνηχητική/ ηχοχρωματική θαμπάδα, τεχνικές σίγασης, tremolo, sur la touche

227 Τόσο ο Bernstein (ό.π.), όσο και ο Boulez, στο: Boulez, Pierre. 1958. "Entries for a Musical Encyclopaedia: Claude Debussy." In *Stocktakings from an Apprenticeship*. Oxford: Oxford University Press (published 1991), 259–277.

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά απαντώνται σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό και σε διάφορες παραλλαγές σε ένα πλήθος έργων τα οποία σηματοδοτούν με έναν ιδιαίτερο, μοναδικό τρόπο τον ηχητικό κόσμο της σχολής των Γάλλων Ηχοχρωματιστών. Οι συνθέσεις τους αποκτούν χρωματικές διαβαθμίσεις, ποικιλία υφών και συνηχητικό περιεχόμενο τα οποία έχουν ως αποτέλεσμα την ηχητική διάχυση και το σκηνικό βάθος, προκρίνοντας έτσι τα ηχοχρωματικά χαρακτηριστικά έναντι της προκαθορισμένης αρμονικής και χρονικής ανάπτυξης. Κατ΄ αυτόν τον τρόπο οι Γάλλοι συνθέτες αναδεικνύουν και διαρθρώνουν για πρώτη φορά και με τον πλέον κατηγορηματικό τρόπο την έννοια του Ηχητικού Χώρου, ένας χώρος ο οποίος κυριαρχεί και πάλλεται με μια υποβλητική παραστατικότητα.

### ii. Maurice Ravel – *Daphnis et Chloé* (1912)

Εάν ο Debussy πρωτοστάτησε απεικονίζοντας για πρώτη φορά μια ηχητικά ασαφή αίσθηση ενός ονειρικού σκηνικού χώρου, ο Ravel δύο περίπου δεκαετίες αργότερα παρουσιάζει μιαν άλλη χωρική ηχητική διάσταση συνθέτοντας με έναν φαντασμαγορικό τρόπο ένα εξαιρετικής ομορφιάς έργο σκηνικής δράσης το οποίο εντυπωσιάζει για την κρυστάλλινη ηχητική καθαρότητα του: το μπαλέτο σε τρία μέρη *Daphnis et Chloé*.

Βασισμένη στο βουκολικό μυθιστόρημα του Λέσβιου συγγραφέα του 3ου αι. Κ.Χ. *Λόγγου* σε προσαρμογή από τον Ρώσο χορογράφο *Michel Fokine*, η σύνθεση του Maurice Ravel με τον ομώνυμο τίτλο ολοκληρώθηκε και παρουσιάστηκε το 1912 και αποτελεί ένα από τα πλέον φιλόδοξα και πληρέστερα ορχηστρικά έργα του. Ο Ravel επεξεργάστηκε εξ αρχής το συνθετικό του υλικό ως ανάθεση για χορογραφία με σκηνική δράση και συγκεκριμένα χορικά μέρη, ένα ποιμενικό ειδύλλιο το οποίο εξυμνεί την κλασική αγνότητα – θέμα ιδιαίτερα δημοφιλές σε πολλούς Γάλλους ζωγράφους από τα τέλη του 18ου αιώνα. Γραμμένη για μεγάλη ορχήστρα και χορωδία αποτελεί μια συμφωνική χορογραφία η οποία κατά τον ίδιο τον συνθέτη απεικονίζει μια εξιδανικευμένη όψη της αρχαίας Ελλάδας όπως ο ίδιος τη φανταζόταν.[228] Η σύνθεση παρουσιάζεται σε δύο εκδοχές. Στην σκηνική εκδοχή αφορά ένα μονόπρακτο

228 Mawer 2000, 143.

έργο σε τρία μέρη το οποίο εκτελείται σε συνεχή ροή και αποτελείται από δώδεκα διαφορετικές σκηνές που εναλλάσσονται χωρίς διακοπή ενώ συχνά παρεμβάλλονται διαφορετικά επεισόδια που σηματοδοτούνται από διαφορετικά μουσικά θέματα. Σε μια άλλη εκδοχή του έργου ο Ravel χρησιμοποίησε μέρος του υλικού για να δημιουργήσει δύο ορχηστρικές σουίτες (*Daphnis et Chloé-Suite no. 1* και *no. 2*)[229] οι οποίες μπορούν να εκτελεστούν είτε με συνοδεία χορωδίας, είτε αυτόνομα.

Σε αντίθεση με το "ηχητικό πέπλο" μιας ασαφούς αίσθησης το οποίο χαρακτηρίζει το ηχοχρωματικό ύφος του Debussy, ο Ravel χρησιμοποιεί την ηχοχρωματική παλέτα με οξύτητα και καθαρότητα: η σύνθεση χαρακτηρίζεται για τον εξαιρετικά διαυγή ηχοχρωματικό της πλούτο. Χάρη στην αξεπέραστη ενορχηστρωτική ικανότητα του συνθέτη,[230] το έργο δομείται μέσα από μια πληθώρα διαφορετικών διαστρωματώσεων από υφές οι διαρκείς ενθέσεις των οποίων προσδίδουν ένα μεγαλειώδες σκηνικό βάθος, με μεγάλες δυναμικές διακυμάνσεις που πολλές φορές ξαφνιάζουν και μεταφέρουν με ζωντάνια και ενεργητικότητα μια κινησιολογία που ούτως ή άλλως κυριαρχεί στα πολυάριθμα ρυθμικά μοτίβα τα οποία έχει κανείς την αίσθηση πως είναι δανεισμένα από εξωτικούς αρχαϊκούς χορούς.

Καθώς οι συνθέσεις του Ravel χαρακτηρίζονται γενικά από έργα μικρής φόρμας η σκηνική δράση του έργου διανθίζεται από μικρής έκτασης επεισόδια τα οποία απεικονίζονται από αντίστοιχης διάρκειας μουσικά θέματα, σε αντίθεση με τα χορικά μέρη που ούτως ή άλλως η διάρκεια τους είναι σαφώς μεγαλύτερη. Αρμονικά, παρόλο που δεν απουσιάζουν στοιχεία μιας πεντατονικής, οκτατονικής, ή ολοτονικής – και σε άλλες περιπτώσεις χρωματικής οργάνωσης –, το έργο χαρακτηρίζεται κυρίως για τη

229 Η σουίτα αρ. 1 είναι διαρθρωμένη σε τρία μέρη. Το πρώτο μέρος (*Nocturne*) ξεκινάει με το επεισόδιο από το μπαλέτο "*Une lumiere irreelle enveloppe le paysage*" το οποίο βρίσκεται στο μέσο περίπου της πέμπτης σκηνής του πρώτου μέρους (*Une prairie a la lisiére d'un bois sacré: Danse de Lycéion*). Το δεύτερο μέρος (*Interlude*) περιλαμβάνει ολόκληρη την έκτη σκηνή (*Danse lente et mystérieuse des Nymphes - Nocturne*) ενώ το τρίτο (*Danse guerrière*) αφορά την έβδομη και όγδοη σκηνή (*Introduction* και *Danse guerrière*) με τις οποίες ξεκινάει το δεύτερο μέρος του μπαλέτου (*Camp des pirates*), με μόνη διαφοροποίηση πως καταλήγει νωρίτερα παραλείποντας τα τελευταία 19 μέτρα της τελευταίας σκηνής. Η σουίτα αρ. 2 αποτελείται από τρία επίσης μέρη, τα οποία προέρχονται αυτούσια από τις σκηνές 10, 11 και 12 του τρίτου μέρους του μπαλέτου ["*Lever du jour*", "*Pantomime* (*Les amours de Pan et Syrinx*)" και "*Danse générale* (*Bacchanale*)"].

230 Πολλοί μάλιστα χαρακτηριστικά τονίζουν τις δύο αυτές ιδιότητες του ως δηλαδή συνθέτη αλλά και ως σπουδαίου ενορχηστρωτή, καθώς μάλιστα και ο ίδιος θεωρούσε την ενορχήστρωση ως ένα ξεχωριστό έργο από αυτό της σύνθεσης (βλ. και στο Kelly, Barbara. 2001. *Ravel, (Joseph) Maurice*. [online], Grove Music Online. Oxford Music Online)

σχολαστική τονική του αυστηρότητα. Σε αρκετά μάλιστα σημεία προκρίνεται η χρήση τροπικών στοιχείων, επιλογή η οποία μάλλον παραπέμπει στο αρχαιοελληνικό ιδεώδες που ο συνθέτης φανταζόταν σε σχέση με την προέλευση του έργου. Η σύνθεση κινείται γύρω από ένα πλήθος τονικών επίκεντρων[231] τα οποία όμως σπανίως προσδιορίζονται με το κλασικό μοτίβο της επίλυσης. Αν και ρυθμικά πολύπλοκο με αρκετά ανορθόδοξες ρυθμικές αγωγές,[232] συχνά μάλιστα αποδίδοντας την κινησιολογία με διαρκείς και απότομες εναλλαγές στο tempo τόσο στην ταχύτητα όσο και στο μέτρο,[233] η ρυθμική δομή παρ' όλα αυτά ακολουθεί ένα στιβαρό μετρικό σύστημα χωρίς την αίσθηση της μετρικής διάχυσης που ακολούθησε ο Debussy.

Τόσο πάντως το αρμονικό όσο και το ρυθμικό δομικό περιεχόμενο εντάσσεται πρωτίστως στην απεικόνιση της σκηνικής δράσης η οποία ενδυναμώνεται κυρίαρχα από την ενορχηστρωτική διάρθρωση. Τον σκοπό αυτόν εξυπηρετεί μια μεγάλη σε μέγεθος ορχήστρα, η επιλογή των οργάνων της αλλά και η χορωδία η οποία εκφέρει αποκλειστικά φωνήματα. Ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο παίζει και η τοποθέτηση τους: η χορωδία αλλά και ένα μέρος από τα κόρνα και τις τρομπέτες τοποθετούνται στο πίσω μέρος ή στο πλάι της σκηνής, τεχνική η οποία επιτείνει μια απόμακρη αίσθηση χωρικού βάθους. Κυριαρχούν τα ξύλινα πνευστά, τα κρουστά ξεχωρίζουν για τη μεγάλη ποικιλία τους –ανάμεσα στα οποία και τα κύμβαλα που ενσωμάτωσε και ο Debussy– ενώ στο επεισόδιο με τις Νύμφες της πέμπτης σκηνής (*Danse de Lycéion*) χρησιμοποιείται και ένα *αερόφωνο* (*wind machine*) για να αποδοθεί ο ήχος του ανέμου. Κατ΄ αυτόν τον τρόπο το έργο χαρακτηρίζεται από ένα μεγάλο εύρος υφών το οποίο αποδίδεται από τα όργανα όσο και από τη χορωδία με συγκεκριμένες οδηγίες και τεχνικές εκτέλεσης. Διαφορετικά υποσύνολα οργάνων κατάλληλα ομαδοποιημένα ως προς την ιδιαίτερη ηχοχρωματική τους εκφορά και την πληθώρα των εκφραστικών τους δυνατοτήτων λειτουργούν συμπληρωματικά μεταξύ τους αναπαριστώντας διαφορετικά στοιχεία της σκηνικής δράσης: τα πρόσωπα, οι χαρακτήρες, η

231 Με κυρίαρχο το Λα ματζόρε –τονικότητα με την οποία ξεκινάει και καταλήγει η σύνθεση–, και δευτερευόντως το Σι ματζόρε.

232 Χαρακτηριστικές τέτοιες "ανορθόδοξες" ρυθμικές αγωγές αποτελούν τα 7/4 στο αγώνισμα του χορού στο 1ο μέρος, με τα δύο πρώτα μέτρα σε σήμανση (3+4)/4, ή ακόμα η τελευταία σκηνή του έργου (*Danse générale - Bacchanale*) η οποία ξεκινάει σε 5/4 – μοιρασμένα σε (2+3)/4 –, επιταχύνεται σε 3/4 και τελικά καταλήγει σε 2/4 για το finale.

233 Μεταβολές όπως οδηγίες για cédez and pressez στο ίδιο μέτρο, παρεμβαλλόμενα ενδιάμεσα ιδιόρρυθμα μέτρα, σολιστικά αυτοσχεδιαστικά περάσματα τα οποία η κινησιολογία έπρεπε να ακολουθεί κ.ο.κ.

συναισθηματική τους κατάσταση και η δράση τους, τα επεισόδια στα οποία εμπλέκονται καθώς και οι ενδιάμεσοι χοροί. Κυρίως όμως αποδίδουν με εξαιρετική πληρότητα και ομορφιά το ίδιο το σκηνικό υπόβαθρο, είτε αυτό αφορά κάποιον συγκεκριμένο φυσικό χώρο είτε κάποια συγκεκριμένη χρονική στιγμή της ημέρας.

Τα διαφορετικά σκηνικά τοπία στο έργο του Ravel εξαπλώνονται ηχητικά με έναν υποβλητικό τρόπο αλλά και μια λεπτότητα, ώστε κανείς έχει την αίσθηση πως το ανάγλυφο με τις υφές του ξεδιπλώνεται μπροστά του με όλη την λεπτομέρεια και τη ζωντάνια του. Μια τέτοια χαρακτηριστική σκηνή αποτελεί η εισαγωγή του τρίτου μέρους του μπαλέτου (η οποία επίσης αποτελεί την εισαγωγή της δεύτερης σουίτας) *Lever du jour*. όπου η ανατολή απεικονίζεται μουσικά μέσα από ένα ιδιαίτερης φυσικής ομορφιάς σκηνικό τοπίο, με μια εξαιρετική αναπαραστατικότητα. Η σκηνή ξεκινάει με τα δύο φλάουτα και τα δύο κλαρινέτα σε μια επαναλαμβανόμενη μελωδική γραμμή από μια γοργά ανιούσα και κατιούσα διαδοχική φθογγική ροή, ενώ ταυτόχρονα οι δύο άρπες ακολουθούν με μια παρόμοια γρήγορη κίνηση. Στο βάθος τα κοντραμπάσα εκτελούν μια μελωδική κίνηση η οποία εδραιώνει το χωρικό πλαίσιο. Η ίδια μελωδική γραμμή καθώς εμφανίζεται σε διαφορετικές παραλλαγές από διαφορετικές ομάδες οργάνων σε μια περισσότερο *χειρονομική* παρά μελωδική κίνηση, εγκλωβίζεται σε μια χρωματική κυκλικότητα. Η εντύπωση που δημιουργείται στον ακροατή είναι ένα ηχητικό υπόβαθρο, το ανάγλυφο του οποίου αποδίδεται μέσα από την φασματικά και ηχοχρωματικά εκτεταμένη ενορχηστρωτική παλέτα. Στη διαμόρφωση αυτή συμβάλλει και η εναλλαγή ανάμεσα στις δύο άρπες και τα φλάουτα με τα κλαρινέτα ανά επόμενο διαδοχικό μέτρο. Η αίσθηση αυτή επιτείνεται ακόμη περισσότερο καθώς η συγκεκριμένη διαδοχή των οργάνων πραγματοποιείται χωροθετικά και στον ίδιο τον *ορχηστρικό χώρο* της επιτέλεσης. Η σκηνή είναι έτοιμη να υποδεχθεί τη σκηνική δράση, γεγονός το οποίο πραγματοποιείται σταδιακά με την ένθεση μικρών φράσεων αρχικά από τα βιολιά και τα piccolo φλάουτα, τα οποία μπορεί και να απεικονίζουν το πέταγμα κάποιων πουλιών. Ο ήλιος ανατέλλει.

Το ηχητικό σκηνικό τοπίο στη συγκεκριμένη περίπτωση αποκαλύπτεται μέσα από διαφορετικά διακριτά επίπεδα ηχητικής αφήγησης τα οποία εκθέτονται με καθαρότητα και διαύγεια σε διαδοχικές αθροιστικές ενθέσεις το ένα μετά το άλλο,

ακριβώς με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο δομείται η τρίτη διάσταση στη σκηνική διάταξη ενός σκηνικού έργου: ενθέσεις παράλληλων σκηνικών κατάλληλα τοποθετημένων ώστε να δίνεται στον θεατή η αίσθηση του βάθους. Μέσα από αυτά τα επαναλαμβανόμενα μελωδικά μοτίβα κυρίως χειρονομικής και λιγότερο αρμονικής υφής κυριαρχεί ο ηχοχρωματικός πλούτος και αναδεικνύεται μια ρέουσα ηχητική ατμόσφαιρα η οποία αποκαλύπτει τελικά τον ηχητικό χώρο.

### 3.4.3. Απεικονιστικός χώρος/ είδωλα

Claude Debussy – *Images* (1901-07),
Maurice Ravel – *Miroirs* (1904-05)

Η κατηγορία αυτή αποτελεί την πλέον χαρακτηριστική μορφή του συγκεκριμένου μουσικού ιδιώματος καθώς ο μουσικός κόσμος των Γάλλων Ηχοχρωματιστών βρίθει από εικόνες και είδωλα, γεγονός το οποίο αποτυπώνεται ακόμη και στους τίτλους των έργων τους. Προνομιακό όργανο το πιάνο, το οποίο στα τέλη του 19ου με αρχές του 20ού αιώνα έχει πλέον βρει τον σύγχρονο ήχο του: ένα φασματικά και δυναμικά πλούσιο, συνηχητικά παλλόμενο όργανο το οποίο με κατάλληλους χειρισμούς μπορεί να αποδώσει ένα μεγάλο εκφραστικό εύρος διαβαθμίσεων της ηχοχρωματικής, δυναμικής και ποικιλματικής παλέτας· μπορεί λοιπόν να αποδώσει εικόνες και είδωλα, *ηχόχρωμα* και *υφές*.

Οι τεχνικές στις οποίες βασίζονται οι συνθέσεις αυτές συνοψίζονται κυρίως στο δίπολο απουσίας –ή τουλάχιστον αποδυνάμωσης– της αρμονικής εξέλιξης με ταυτόχρονη εμβάθυνση στην ηχοχρωματική ανάπτυξη. Το πρώτο από τα δύο αυτά κυρίαρχα χαρακτηριστικά ακυρώνει τη χρονική αίσθηση, ακινητοποιεί τον χρόνο. Το δεύτερο, αποδίδει ένα ηχητικό ανάγλυφο μέσα από το οποίο αναδύεται η χωρική διάσταση. Αυτό πραγματοποιείται με ένα πλήθος συνθετικών πρακτικών, οι οποίες σε μεγάλο βαθμό είχαν πρωτοδιατυπωθεί και στη σύνθεση *Prelude a l'Apres-midi d'un Faune* του Debussy. Το πρόσθετο ωστόσο στοιχείο στα έργα για πιάνο είναι οι επιπλέον συνηχητικές δυνατότητες του οργάνου τις οποίες οι Γάλλοι συνθέτες εκμεταλλεύτηκαν στο έπακρο προκειμένου να αποδώσουν ηχοχρωματικές υφές, κυρίως με τη χρήση συνηχητικών φαινομένων μέσω κατάλληλων δυσαρμονιών (dissonances) αλλά και ιδιαίτερων χειρονομικών/ ποκιλματικών πρακτικών τόσο

εκτελεστικά όσο και με τη χρήση των pedal.[234] Δύο τέτοιες αντιπροσωπευτικές συνθέσεις αποτελούν οι σουίτες για πιάνο "*Images*" του Debussy και "*Miroirs*" του Ravel.

i. Claude Debussy – *Images* (1901-05, 1907)

"*Αγαπάω τις εικόνες σχεδόν όσο και τη μουσική*" αναφέρει ο Debussy σε μια του επιστολή προς τον Edgar Varèse.[235] Ο Debussy διακατεχόταν από μια ιδιαίτερη σχέση με την εικόνα και τα είδωλα καθώς μια σειρά έργων του συνδέονται ποικιλοτρόπως με αυτά: στο διασημότερο ίσως ορχηστρικό του έργο "*La Mer*" (1903-05) το εξώφυλλο της παρτιτούρας εικονογραφείται μετά από δική του απαίτηση με τον πίνακα "*Το μεγάλο κύμα έξω από την Καναγκάβα*" του Χοκουσάι, το επίσης ορχηστρικό *Nocturnes* (1897-77) παραπέμπει στον ομώνυμο πίνακα του Whistler, το *Estampes* για πιάνο (1903) αποτελεί έναν σαφή παραλληλισμό με τη συγκεκριμένη απεικονιστική τεχνική, αλλά και το "*En blanc et noir*", έργο για δύο πιάνα (1915), μπορεί να ιδωθεί ως μια αναφορά στις ασπρόμαυρες γκραβούρες του Γκόγια. Ο Debussy αποτελεί δικαίως για πολλούς "*έναν ποιητή των ηχοχρωμάτων, έναν ζωγράφο των ήχων*".[236]

Το *Images* αφορά μια σουίτα έξι έργων για σόλο πιάνο, χωρισμένα ανά τρία σε δύο κύκλους –ή αλλιώς *βιβλία*– τα οποία ο συνθέτης συνέθεσε σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Μεταξύ του 1901 και 1905 το 1ο βιβλίο με τα έργα *Reflets dans l'eau* ("Αντανακλάσεις στο νερό"), *Hommage à Rameau* ("Φόρος τιμής στον Rameau"), *Mouvement* ("Κίνηση"). Το 1907 ακολουθεί το 2ο βιβλίο: *Cloches à travers les feuilles* ("Καμπάνες μέσα από τα φυλλώματα"), *Et la lune descend sur le temple qui fut* ("Και το φεγγάρι ανατέλλει επάνω από τον ναό όπου βρισκόταν"), Poissons d'or ("Χρυσαφένια ψάρια"). Έργα μικρής φόρμας, αποτελούν περισσότερο αποδόσεις υφών και χρωματικών διαβαθμίσεων, σκιάσεων και αντανακλάσεων, παρά ολοκληρωμένες μουσικές συνθέσεις. Όλα τα επιμέρους μουσικά χαρακτηριστικά έχουν επιλεγεί με τέτοιο τρόπο ώστε να συμβάλλουν στην ηχοχρωματική απόδοση –

234 Ο Debussy είχε μια αδυναμία στα μοντέλα *Bechstein*, *Blüthner*, καθώς και στα παλαιότερα *Pleyel* και *Érard* (Mawer 2000, 78). Ο Ravel είχε επίσης στην κατοχή του ένα μοντέλο *Érard*.
235 Επιστολή της 12ης Φεβρουαρίου του 1911 (Roberts 1996, 1).
236 E. Vuillermoze, *Le Monument de Cluade Debussy à Paris* στο Code 2010, 10.

ακόμη και η ίδια η διάρκεια των έργων. Τεχνικές τέτοιες αποτελούν η χρήση *δυσαρμονικών συγχορδιών* (*dissonant chords*) καθώς και τα διαστήματα 7ης, 9ης και 11ης, οι τροπικές και χρωματικές κλίμακες, η χρήση ρυθμικών συγκοπών οι οποίες σε συνδυασμό με γοργά χρωματικά arrpegio αποδίδουν μια ρέουσα παλλόμενη ρυθμικότητα, οι ιδιαίτερες ποικιλματικές σημάνσεις και οι οδηγίες εκτέλεσης σε σχέση με τη χρήση των pedal και τις εκτελεστικές χειρονομίες. Σε αρκετά σημεία κυριαρχούν οι ανεπίλυτες αρμονίες με τη χρήση διαδοχικών δυσαρμονικών συγχορδιών χωρίς συγκεκριμένη αρμονική κατάληξη. Αποδυναμώνοντας έτσι την αρμονική κατεύθυνση ενδυναμώνεται αντίστοιχα το χωρικό απεικονιστικό στοιχείο: η αρμονική δομή εξυπηρετεί πρωτίστως και επιλέγεται με βάση την *ηχοποιητική της διάσταση*. Χαρακτηριστικά τέτοια σημεία αποτελούν η αιθέρια εισαγωγή του *Cloches à travers les feuilles* όπου απουσιάζει κάθε τονική αναφορά και κυριαρχεί η αίσθηση της μετεώρισης, το παιχνίδισμα του φωτός στο νερό στο *Reflets dans l'eau* μέσα από την κυκλική ανιούσα και κατιούσα χρωματική κίνηση arpeggio διαδοχικών φθόγγων σε μια μεγάλη συχνοτική έκταση του πιάνου, η αποσπασματική μελωδική δομή και οι οξείς συνηχητικές δυσαρμονικές συγχορδίες στο *Et la lune descend sur le temple qui fut*, η ρέουσα ρυθμικότητα στο *Poissons d'or* μέσα από τα γοργά επαναλαμβανόμενα φθογγικά μοτίβα τα οποία αναπαράγουν ένα ρυθμικό tremolo που αποδομεί τη μετρική σήμανση (3/4) και αποδίδει στη μουσική μια οργανικότητα, μια ενσάρκωση του φαντασιακού. Ακόμη και στο σαφώς περισσότερο αρμονικά και μετρικά παραδοσιακό *Hommage à Rameau*, μια μεγαλοπρεπή μπαρόκ σαραμπάντα, έχει κανείς την αίσθηση πως μέσα από τους αργούς συνηχητικούς τόνους του πιάνου αναδύεται με μια νοσταλγική διάθεση το πνεύμα και η μορφή του ομώνυμου συνθέτη του 18ου αιώνα.

Ο Debussy με τα έργα αυτά, ιδιαίτερα δε με αυτά του δεύτερου βιβλίου, διατυπώνει μια ιδιαίτερη μουσική γλώσσα με σαφήνεια και καθαρότητα και πλάθει μια ρέουσα ηχητική ατμόσφαιρα η οποία ελευθερώνει τη φαντασία σε έναν κόσμο γεμάτο από ηχητικές απεικονίσεις και θραύσματα ειδώλων. Το *Images* αποτελεί ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά δείγματα των χωρικών δυνατοτήτων που μπορεί να εκφέρει το πιάνο ως μουσικό όργανο.

ii. Maurice Ravel – *Miroirs* (1904-05)

Το *Miroirs* (1904-05) αποτελεί μια σουίτα για πιάνο σε πέντε μέρη,[237] καθένα από τα οποία ο συνθέτης αφιέρωσε στα μέλη της πρωτοποριακής καλλιτεχνικής ομάδας *Les Apaches*:[238] *Nocturelles* ("Νυχτοπεταλούδες"), *Oiseaux tristes* ("Πουλιά της θλίψης"), *Une barque sur l'océan* ("Μια βάρκα στον Ωκεανό"), *Alborada del gracioso* ("Το πρωινό τραγούδι του γελωτοποιού"), και *La Vallée des cloches* ("Η κοιλάδα με τις καμπάνες"). Ο γενικός τίτλος παραπέμπει στην αντανάκλαση, στο καθρέφτισμα των πραγμάτων μέσα από τη ματιά του καλλιτέχνη, καθώς σύμφωνα με τον ίδιο, "[...] *η λέξη Miroirs δεν πρέπει να οδηγεί στο συμπέρασμα πως θα ήθελα να διακηρύξω μια υποκειμενική θεωρία της τέχνης. Μια φράση του Σαίξπηρ με βοήθησε να σχηματίσω μια εντελώς αντίθετη άποψη: 'τα μάτια δεν μπορούν να δουν τον εαυτό τους/ αλλά μέσα από ένα καθρέφτισμα, μέσα από άλλα αντικείμενα*'".[239]

Μέσα απ' το καθρέφτισμα αυτό ο συνθέτης χτίζει σε καθένα από τα μικρής φόρμας αυτά έργα διαφορετικές ηχητικές ατμόσφαιρες οι οποίες αποδίδουν μια ιδιαίτερη εικονοποιητική ηχοποιία που παραπέμπει στον τίτλο του έργου. Αναδεικνύεται έτσι ένα απεικονιστικό στοιχείο μιας χωρικής διάστασης όπου ο χώρος μαζί με τα δραματουργικά του στοιχεία ζωντανεύει στο ακουστικό πεδίο του ακροατή. Εξαίρεση ίσως αποτελεί το *Alborada del gracioso* το οποίο αφορά μια *μουσική αναπαράσταση* του ισπανικού ιδιώματος καθώς, όπως επισημαίνει και ο Myers. στο έργο αυτό έχει κανείς την αίσθηση πως "*η ιμπρεσιονιστική αχλή του βορρά δίνει χώρο στο εκτυφλωτικό μεσογειακό φως του ήλιου*".[240]

Στο συχνοτικά δυσαρμονικό, μεγάλων δυναμικών διακυμάνσεων και ρυθμικά σύνθετο *Nocturelles* με τα πολλαπλά επίπεδα ρυθμικότητας και τις εναλλαγές στο ρυθμικό

237 Αν και ο Ravel δεν την αντιμετώπιζε απόλυτα ως τέτοια καθώς ήταν αποδεκτό από τον ίδιο και η αυτόνομη εκτέλεση τους (Ko 2007, 3-4).

238 Στον πυρήνα αυτής της ομάδας την οποία αποτελούσαν μουσικοί, συγγραφείς και καλλιτέχνες, ήταν ο ίδιος ο Ravel, ο προσωπικός του φίλος *Ricardo Viñes*, πιανίστας-εκτελεστής (σε αρκετά έργα του Ravel και του Debussy) καθώς και ο συγγραφέας και κριτικός *Michel-Dimitri Calvocoressi*. Στις συναντήσεις τους αντάλλασσαν απόψεις για ζητήματα της σύγχρονης τέχνης, παρουσίαζαν καινούργια έργα καθώς και νέες δημιουργικές ιδέες.

239 "*The eye sees not itself but by reflection, by other things*" [*Ιούλιος Καίσαρας*, Πράξη Α, Σκηνή 2] Orenstein 2003, 35.

240 Myers 1960, 158.

μέτρο, αποδίδεται με ιδιαίτερη ζωντάνια το στροβίλισμα των νυχτοπεταλούδων, μέσα από μια μεγάλης ακρίβειας ανάλαφρη και ραφινάτη, καθαρή και ταυτόχρονα ρέουσα τεχνική εκτέλεσης στα πατήματα των πλήκτρων από τα δάχτυλα του εκτελεστή. Τα pedal του πιάνου χρησιμοποιούνται όχι για να εξαπλώσουν την ηχητική μάζα αλλά για να αποδώσουν καθαρές διαβαθμίσεις εκφραστικότητας μέσω μιας οικονομημένης μορφής απαλού πατήματος (shallow pedal). Η συνδυαστική χρήση της ολοτονικής, διατονικής και χρωματικής κλίμακας προσδίδει βαθμίδες εκφραστικού εύρους, ενώ καθώς συχνά αυτές διαφοροποιούνται ανάμεσα στο δεξί και αριστερό χέρι δημιουργούν μια αίσθηση ηχητικού βάθους. Ο Ravel συχνά χρησιμοποιεί ρυθμικά συγκοπτόμενες συγχορδίες χωρίς επίλυση (non-functional harmonies) σε παράλληλη κίνηση αποδίδοντας έτσι μια χρωματική ηχητική εξάπλωση. Οι συχνές αυτές εναλλαγές ανάμεσα στο τονικά καθαρό και χρωματικά αμφίσημο, στους συγκοπτόμενους και στους καθαρούς ρυθμούς, στο ηχητικά εξαπλωμένο και legato παίξιμο, δημιουργούν συχνά μια σκοτεινή και μυστηριώδη νυχτερινή σκηνή η οποία διαταράσσεται από το πέταγμα των εντόμων.

Στο *Oiseaux triste* ο Ravel χρησιμοποιεί τρία διαφορετικά μελωδικά και ρυθμικά μοτίβα προκειμένου να απεικονίσει τρεις αντίστοιχες μορφές πτηνών οι οποίες κυριαρχούν στο μεγαλύτερο μέρος του έργου.[241] Η γενικότερη αίσθηση που αναδύεται είναι αυτή μιας αδράνειας, μιας εφελκυστικής νωθρότητας η οποία επιτυγχάνεται με το αργό υπνωτιστικά λικνιστικό tempo και τα επαναλαμβανόμενα ενίοτε αργόσυρτα μοτίβα στο αριστερό χέρι, με την χρήση των pedal (απόσβεσης και una chorda) τα οποία συμβάλλουν κατάλληλα στη δημιουργία μιας μακρινής, διαχέουσας ατμόσφαιρας, καθώς και με τις χρονικές επιμηκύνσεις ή μικρές καθυστερήσεις στην είσοδο των μελωδικών γραμμών,[242] εκτελεστική πρακτική η οποία έχει ως αποτέλεσμα έναν αμφίρροπο βηματισμό μιας φυσικής αδράνειας. Το αργόσυρτο αυτό λίκνισμα περίπου στο πρώτο τρίτο του κομματιού [μέτρο 13] ανατρέπεται από μια ακολουθία εναλλασσόμενων τρίηχων και δίηχων δεκάτων έκτων τα οποία προετοιμάζουν για μια κλιμάκωση του έργου με ένα δυναμικό και ρυθμικό crescendo αποτελούμενο από μια γρήγορη κίνηση από μείζονες τριάδες στο αριστερό χέρι και

241 Το πρώτο από αυτά σηματοδοτεί την είσοδο του στα πρώτα 3 μέτρα (σε G ♭ μείζονα 7ης), το δεύτερο και τρίτο στα μέτρα 4 έως 5 (σε E ♭ μείζονα 7ης και σε διάστημα μείζονα 2ας αντίστοιχα). Ko 2007, 31-40.

242 Ο συνθέτης στα σημεία αυτά έχει ως οδηγία την εκτελεστική σήμανση *expressif*.

της χρωματικής κλίμακας στο δεξιό [μέτρα 17-20]. Ωστόσο η κίνηση αυτή σβήνει και η αποκλιμάκωση επιτυγχάνεται με την επάνοδο των αρχικών αργών μοτίβων. Η αδιατάρακτη σκοτεινή νωθρότητα επανέρχεται. Ο συνθέτης χρησιμοποιώντας λεπτεπίλεπτες εκτελεστικές πρακτικές στο ρυθμικό και τονικό επίπεδο κατορθώνει να αποδώσει με μεγάλη φυσικότητα μια γλαφυρή απεικόνιση μιας αιθέριας αιώρησης πτηνών της θλίψης.

Το απεικονιστικό παιχνίδισμα του νερού αποτυπώνεται με ευκρίνεια στο *Une barque sur l'océan* με τα επαναλαμβανόμενα πιανιστικά arpeggio να καταλαμβάνουν σταδιακά όλη την έκταση των πλήκτρων του πιάνου, θέμα ιδιαίτερα γνώριμο στην απόδοση υδάτινων μορφών από τον Ravel (*Jeux d'eau*). Μια πολύ σημαντική χειρονομική παράμετρος, η οποία ακολουθείται και στα δύο προηγούμενα έργα, αφορά στο γεγονός πως η εισαγωγή πραγματοποιείται εκτελεστικά με τέτοιο τρόπο ώστε να υπάρχει μια αίσθηση συνέχισης, σαν κάτι δηλαδή ηχητικά να προϋπήρχε: ο ήχος κατ' αυτόν τον τρόπο δεν εκκινεί αλλά *αναδύεται*.[243] Η χειρονομική αυτή πρακτική δίνει μια ακόμη μεγαλύτερη φυσικότητα στο νατουραλιστικό τοπίο. Επιπλέον η εκτελεστική οδηγία *très enveloppé de pédales* (*σε μεγάλο βαθμό περιβεβλημένο από τα pedal*) για το σύνολο του έργου, προσδίδει την αίσθηση μιας διαχέουσας ηχητικής ατμόσφαιρας γεγονός το οποίο επιτείνεται και από την οδηγία για απαλό παίξιμο (*d'un rythme souple*). Όλα αποδίδονται με μια εξαιρετική απεικονιστική διαύγεια: η υπόκωφη ηρεμία της θάλασσας πριν την κλιμάκωση [μέτρα 25-28], η κλιμάκωση με μια αίσθηση έντονων κυματισμών [μέτρα 29-35], η επακόλουθη αποκλιμάκωση [decrescendo: 36-37] και το παιχνίδισμα με το εκτελεστικό tremolo και τα arpeggio [38-45] τα οποία δίνουν την αίσθηση μιας πάλης ανάμεσα στο ανθρώπινο στοιχείο και τα στοιχεία της φύσης και η επιστροφή τέλος στο ήρεμο σκηνικό της θάλασσας [49-52 και 55-60].

Το *La Vallée des cloches* αποτελεί ίσως το πλέον φιλόδοξο έργο στην προσπάθεια του συνθέτη να δημιουργήσει μια αίσθηση ηχητικού βάθους προκειμένου να αποδώσει με περισσότερη ζωντάνια το τοπίο στο οποίο ηχούν οι καμπάνες που περιγράφει ο τίτλος. Εδώ ο Ravel χρησιμοποιεί πέντε διαφορετικές ομάδες ήχων κάθε μια από τις οποίες

243 Ko 2007, 47.

απεικονίζει ένα διαφορετικό σύνολο από καμπάνες οι οποίες ηχούν σε διαφορετικό βάθος και από διαφορετική κατεύθυνση εντός του ηχητικού καμβά. Για να αποδοθεί αυτή η αίσθηση κάθε ομάδα φθόγγων οργανώνεται σε διαφορετική τονικότητα και στον δικό της ρυθμό επανάληψης, ενώ ταυτόχρονα υποδεικνύονται διαφορετικές εκτελεστικές οδηγίες σε σχέση με την δυναμική τους εκφορά και την απόδοση της υφής. Οι ομάδες αυτές εισάγονται σταδιακά στα πρώτα έξι μέτρα του έργου σε μια λογική επικάλυψης παρόμοια με αυτήν της ένθεσης πολλαπλών επιπέδων στον σκηνικό χώρο.[244] Ο συνθέτης χρησιμοποιεί το ηχητικό αυτό υλικό αρχικά αφαιρετικά για να χτίσει στην πορεία πιο συγκεκριμένες μελωδικές γραμμές, να τις αναπτύξει και να τις επιλύσει σε μια περισσότερο κλασική αρμονική δομή καταλήγοντας ωστόσο στα τελευταία μέτρα στο αρχικό σχήμα με την προσθήκη μιας καταληκτικής ομάδας στο πέμπτο μέτρημα του τελικού μέτρου [50]. Το σύνολο του έργου χαρακτηρίζεται για την απαλή δυναμική του εκφορά η οποία επιτείνει μια απόμακρη αίσθηση, γεγονός που υποβοηθείται με τη χρήση του απαλού pedal (una corda) αλλά και τη διαφορετική χειρονομική εκφορά κάθε ομάδας ήχων.

Ο Ravel συνολικά κατορθώνει να αποδώσει τον απεικονιστικό χώρο με μεγάλη ζωντάνια και εκφραστικότητα. Σε αντίθεση με τον περισσότερο ηχητικά διάχυτο και σε αρκετά σημεία αφαιρετικό Debussy, οριοθετεί με μεγαλύτερη σχολαστικότητα και ακρίβεια την απεικονιστική δράση. Καταφεύγει επίσης συχνά σε πιο παραδοσιακές μορφές ανάπτυξης καθώς ενώ θεματικά ξεκινάει και καταλήγει με ένα πιο ελεύθερο ηχοποιητικά εικονογραφικό στοιχείο, συνηθίζει να παρεμβάλει στο κυρίως μέρος ένα πιο συντεταγμένο και αρμονικά σφιχτό συντακτικό. Και οι δύο ωστόσο μέσα από ένα πλήθος τονικών, αρμονικών, ρυθμικών και δυναμικών χαρακτηριστικών καθώς και κατάλληλων εκτελεστικών τεχνικών και εκφραστικών πρακτικών, προτάσσουν στο επίκεντρο της δημιουργίας τους το ηχοχρωματικό στοιχείο το οποίο δημιουργεί την αίσθηση ενός ηχητικού χώρου πρωτόγνωρου για τα μουσικά δεδομένα της εποχής.

244 Η πρώτη ομάδα από το μέτρο 1 σε δύο εναλλασσόμενες οκτάβες σε G#· η δεύτερη στο μέτρο 3 αποτελούμενη από πέντε φθόγγους σε διαστήματα καθαρής τετάρτης (G#-C#-F#, B, και E)· η τρίτη στο μέτρο 4 σε μια μετάβαση επίσης διαστημάτων καθαρής τετάρτης (B-E σε κατάληξη G#-C#)· η τέταρτη ομάδα στο μέτρο 6 αποτελούμενη από έναν πολύ μπάσο φθόγγο G, ενώ στο ίδιο μέτρο μπαίνει και η πέμπτη ομάδα αποτελούμενη από μια τριπλή επανάληψη της E#.

### 3.4.4. Φαντασιακός/ υπερβατικός χώρος

Maurice Ravel – *Gaspard de la Nuit* (1908)

Εμπνευσμένος από τη συλλογή ποιημάτων του *Aloysius Bertrand*, "*Gaspard de la Nuit – Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*" η οποία δημοσιεύθηκε το 1842 και αποτελεί ένα από τα πρώτα δείγματα ποιητικής πρόζας που εξερευνά με Ρομαντική διάθεση το φαντασιακό μεσαιωνικό στοιχείο, ο Ravel συνέθεσε αυτή τη σουίτα για πιάνο σε τρία μέρη το 1908. Εδώ προετοιμαζόμαστε για μια ατμόσφαιρα φαντασιακή ήδη από τον υπότιτλο (*φαντασιώσεις/ ονειροπολήσεις στο ύφος του Rembrandt και του Callot*) καθώς και οι δύο αναφερόμενοι καλλιτέχνες υπέβαλλαν με τον δικό τους τρόπο μια υπερβατική αίσθηση: τα πρόσωπα και οι απεικονίσεις του Rembrandt προβάλλουν μέσα από σχεδόν αδιόρατες φωτοσκιάσεις του σκότους, ενώ ο Callot με τα χαρακτικά του έργα απεικονίζει με ζοφερή λεπτομέρεια τον πόλεμο, την ένδεια και τον θάνατο.[245]

Το έργο βασίζεται σε τρία από τα ποιήματα της συλλογής, τα *Ondine*, *Le Gibet* και *Scarbo* και αναπτύσσεται σε τρία αντίστοιχα μέρη με τη μορφή αργό, πολύ αργό και γρήγορο. Στο πρώτο μέρος αποδίδεται με μεγάλη λεπτότητα η υδάτινη μορφή της Ondine ενός πνεύματος των νερών, με επαναλαμβανόμενα πιανιστικά arpeggio τα οποία ο συνθέτης χρησιμοποιεί και σε άλλα του έργα με θέμα το υδάτινο στοιχείο (*Jeux d'eau*, *Une barque sur l'océan*). Διαφέρει ωστόσο από άλλες υδάτινες απεικονίσεις καθώς δεν πρόκειται για μια εξιδανικευμένη μυθική σκηνική δράση ή μια απεικόνιση ενός τοπίου. Η νύμφη αυτή σαν άλλη σειρήνα προσπαθεί να πλανέψει τα υποψήφια θύματα της καλώντας τα να την παντρευτούν και να μοιραστούν μαζί τη βασιλεία των υδάτων· ουσιαστικά όμως τα παρασύρει στον θάνατο. Κατ΄ αυτόν τον τρόπο το πιανιστικό θέμα δεν μεταφέρει το παιχνίδισμα μιας διαυγούς κρυστάλλινης καθαρότητας που συναντάμε στο *Jeux d'eau* ούτε όμως τα έντονα στοιχεία της φύσης στο περισσότερο νατουραλιστικό *Une barque sur l'océan*. Το θελκτικό υδάτινο πιανιστικό ρυτίδισμα κρύβει κατά βάση κάτι σκοτεινό, υπερφυσικό και υπερβατικό καθώς εδώ κυριαρχεί η πλάνη, η σαγήνη που οδηγεί στον θάνατο, ένα υπερβατικό στοιχείο το οποίο ακροβατεί ανάμεσα στα θελκτικά καλέσματα της Ondine και στον

245 Μια δημιουργική αναφορά στον Callot είχε ήδη πραγματοποιήσει και ο E.T.A. Hoffmann το 1814 με την ανθολογία "*Φανταστικά κείμενα στο ύφος του Callot*" (*Fantasiestücke in Callots Manier*).

θάνατο που ελοχεύει. Ο Ravel επιτυγχάνει αυτήν την αίσθηση από τα πρώτα ήδη μέτρα με την εξάλειψη της ηχητικής εδραίωσης: η απουσία των μπάσων αφήνει τη μελωδική γραμμή να αιωρείται σε ένα σκοτεινό κενό ενώ ακόμη και στο δεύτερο θέμα όπου εμφανίζονται, βρίσκονται περισσότερο για να υποστηρίξουν αυτήν την φαντασιακή αιώρηση στο μεταφυσικό υπερπέραν.

Στο δεύτερο μέρος ο τίτλος ήδη προϊδεάζει για το περιεχόμενο (*Le Gibet*/ *Η αγχόνη*). Πρόκειται για την εικόνα ενός σώματος το οποίο αιωρείται ακόμη από την αγχόνη, μια σιλουέτα που διαγράφεται στον ορίζοντα λουσμένη στο κόκκινο φως του ήλιου που δύει. Στο βάθος της σκηνής ένα αργό χτύπημα καμπάνας επανέρχεται διαρκώς σε όλη τη διάρκεια του κομματιού υπενθυμίζοντας μας τη θανατική αυτή ατμόσφαιρα η οποία στο ποίημα κυριαρχεί με τρόπο σκοτεινό και μακάβριο.[246] Ο συνθέτης αποδίδει με μεγάλη εκφραστικότητα αυτήν την αλλόκοτη σκηνή, έναν χώρο ο οποίος ακροβατεί ανάμεσα στην εικονογραφική του εκφορά (το ostinato που αποδίδει τον μακρινό ήχο της καμπάνας) και το υπερβατικό στοιχείο του θανάτου μέσα από τις αργές σχεδόν ανολοκλήρωτες μουσικές φράσεις που συνοδεύουν το σκηνικό.

Το τρίτο μέρος, το οποίο αποτελεί και ένα από τα πλέον απαιτητικά έργα του πιανιστικού ρεπερτορίου, αναφέρεται σε ένα ξωτικό (*Scarbo*) το οποίο εμφανίζεται συχνά στον αφηγητή ως ένα γκροτέσκο νυχτερινό πλάσμα που παιχνιδίζει άλλες φορές χορεύοντας και άλλες κάνοντας παράξενους ήχους στο υπνοδωμάτιο του μέσα στη νύχτα, πότε ως σκιά και πότε ως φως που τελικά σβήνει τρεμοπαίζοντας και εξαφανίζεται σαν μια νυχτερινή παραίσθηση. Η μυστηριακή αυτή μορφή γοτθικού ύφους απεικονίζεται στο μέρος αυτό μέσα από έντονα ρυθμικά επαναλαμβανόμενα μοτίβα άλλες φορές περισσότερο φωτεινά και άλλες περισσότερο σκοτεινά, γοργές κλίμακες με διπλές νότες, απότομες δυναμικές και αρμονικές μεταβολές, διαρκείς ηχοχρωματικές διακυμάνσεις μέσα από εκτελεστικά ostinato στα πετάλια του πιάνου καθώς και την ταυτόχρονη χρήση του πεταλιού σίγασης (sordino) με αυτό του κρατήματος (sustain) το οποίο έχει ως αποτέλεσμα στην παραγωγή ενός θαμπού ηχοχρώματος. Μεταφέρεται έτσι πιστά μια αίσθηση ενός υπερβατικού στοιχείου

246 Στο ομώνυμο ποίημα του *Bertrand* η αναρώτηση του μόνου ήχου που ακούγεται πλέον στο βάθος μέσα από τις περιγραφές των εντόμων στο άψυχο κορμί είναι συγκλονιστικά μακάβριες και σκοτεινές.

καθώς ο δυναμικά ευμετάβλητος αυτός ηχητικά χώρος απεικονίζει τις εσωτερικές διακυμάνσεις από την νυχτερινή αυτή παραισθησιακή εμπειρία του αφηγητή.

Ρυθμικά σύνθετο, αρμονικά χρωματικό και δυσαρμονικό, δυναμικά παλλόμενο και φασματικά εξαπλωμένο, το Gaspard de la Nuit αποτελεί μια σπουδαία σύνθεση η οποία φέρνει την εκτελεστική πιανιστική πρακτική στα όρια της. Επειδή ακριβώς το θέμα του έργου δεν αφορά μια άμεση απεικονιστική απόδοση αλλά μια συναισθησιακή υπερβατική εμπειρική κατάσταση, ο Ravel περισσότερο από ποτέ κατορθώνει να απελευθερωθεί από απεικονιστικές δομές, φόρμες και συμβάσεις και να αποδώσει με τη μεγαλύτερη εκφραστική πληρότητα έναν ηχητικό χώρο εκμεταλλευόμενος με πρωτόγνωρο τρόπο τις εκτελεστικές πρακτικές και δυνατότητες του πιάνου.

### 3.4.5. Ο Γαλλικός Ηχοχρωματισμός και ο Ηχητικός Χώρος

Ο Γαλλικός Ηχοχρωματισμός υπήρξε η πρώτη οργανωμένη μορφή έκφρασης του Ηχητικού Χώρου στη λόγια δυτική μουσική, σε ένα πλήθος μάλιστα διαφορετικών εκφάνσεων του. Στον πυρήνα της συνθετικής δημιουργίας βρίσκεται το *είδωλο* και η *απεικόνιση* του. Οι συνθέτες διαφοροποιήθηκαν έτσι σε σημαντικό βαθμό από άλλους ομότεχνους τους ως προς το γεγονός πως διατύπωσαν μια άλλη μουσική γλώσσα η οποία ξεχώριζε από τις περισσότερο αφαιρετικές δομές της μουσικής στην εποχή του μετα-Ρομαντισμού.

Στην περίπτωση του Debussy αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές καθώς σε κάποιες περιπτώσεις καταλήγει σε αρκετά “ανορθόδοξες” επιλογές στα μορφολογικά χαρακτηριστικά της μουσικής του προκειμένου να αποδώσει την απεικονιστική μορφή. Σε αντίθεση με τον Ravel ο οποίος χρησιμοποιεί σε μεγαλύτερο βαθμό καθαρότερα, ευκρινέστερα μορφολογικά χαρακτηριστικά, περισσότερο δηλαδή “σύμφωνα” προς την παραδοσιακή οργάνωση, ο Debussy δεν διστάζει να ανατρέψει αυτή τη σχέση προκειμένου πρωτίστως να εξυπηρετείται η απεικονιστική λειτουργία. Το παράδειγμα των δύο σπουδαίων τους σκηνικών έργων είναι χαρακτηριστικό. Στον *Φαύνο* ο Debussy ανατρέπει ένα πλήθος τέτοιων σχέσεων, παραγκωνίζει τις

υφιστάμενες δομές χωρίς δισταγμό και παρουσιάζει μια ηχοχρωματική παλέτα περισσότερο σύνθετη και εξαπλωμένη στα εκφραστικά της χαρακτηριστικά. Προέχει η απόδοση. Στην περίπτωση του Ravel, στο *Δάφνις και Χλόη*, τα σχήματα είναι περισσότερο καθαρά. Απεικονίζει μέσα από ένα περισσότερο συντεταγμένο λεξιλόγιο καθώς φαίνεται να τον ενδιαφέρει ως έναν βαθμό και η γλώσσα. Ο Ravel εξάλλου είναι πιο ακριβολόγος καθώς ακολουθεί τη σκηνική δράση με μια κυριολεκτική αφοσίωση: το πέταγμα των πουλιών στο πρωινό πρέπει να μοιάζει με αυτό. Ακόμα και στο πλέον υπερβατικό του έργο (στο *Γκασπάρ της Νύχτας*) παραμένει πιστός στην αρχή αυτή καθώς, προκειμένου να αποδώσει όλη αυτήν την κατακλυσμιαία υπερβατική αίσθηση, χρησιμοποιεί τον φορμαλισμό σε τέτοιο βαθμό ώστε προκύπτει ένα εξαιρετικά σύνθετο εκτελεστικά έργο για τα δεδομένα της μουσικής.

Και οι δύο ωστόσο συνθέτες έχουν ένα κοινό στοιχείο: οι συνθέσεις τους εκφέρουν μια έντονη αίσθηση χωρικότητας. Εάν θα έπρεπε να εστιάσει κανείς σε ένα και μόνο χαρακτηριστικό το οποίο προσδίδει την αίσθηση αυτή θα κατέληγε στην συνηχητική τους διάσταση. Συνηχητικές τέτοιες δομές απαντώνται σε ένα πλήθος έργων, κυρίως δε σε αυτά του πιανιστικού τους ρεπερτορίου, γεγονός εξάλλου το οποίο αιτιολογεί και την προέλευση τους. Το πιάνο στη σύγχρονη του πλέον μορφή αποτελεί ένα κατεξοχήν τέτοιο όργανο. Η διαφοροποίηση εδώ σε σχέση με άλλους συνθέτες της εποχής έγκειται στον χειρισμό του. Οι Γάλλοι Ηχοχρωματιστές εκμεταλλεύονται σε μεγάλο βαθμό τις συνηχητικές του δυνατότητες μέσα από ένα πλήθος εκτελεστικών πρακτικών: η κατάλληλη χρήση των pedal, οι ασύμφωνες συγχορδίες, οι περισσότερο εξαπλωμένες εκτελεστικές πρακτικές (legato), οι μικρές χρονικές διαφοροποιήσεις κατά την εκτελεστική απόδοση, η ευρεία φασματική χρήση, το μεγάλο δυναμικό εύρος στην εκτελεστική εκφορά. Όλα αυτά συμβάλλουν σε μια ηχητική εξάπλωση η οποία διαμορφώνει έντονα χωρικά χαρακτηριστικά. Έχοντας ως πρόταγμα την ηχοποιητική αυτή διάσταση οι συνθέτες επεκτείνουν την ίδια λειτουργία και σε έργα τους για μικρά ή μεγάλα σύνολα ορχήστρας.

Μαγεμένοι από την συνηχητική αμφισημία του πιάνου, μοιάζει σαν να θέλουν να μεταφέρουν την ηχοποιητική αυτή διάσταση και σε μεγαλύτερα σύνολα οργάνων. Στα έργα αυτά συναντάμε λοιπόν ένα μεγάλο εύρος ανισμορφικών χαρακτηριστικών στο

πεδίο του φάσματος, των υφών και της δυναμικής εκφοράς με μεγάλο βαθμό ετεροπροσδιοριστικών χαρακτηριστικών. Στις περιπτώσεις αυτές καθώς οι ηχητικές πηγές διαφοροποιούνται, η συνηχητική διάσταση εκφέρεται κυρίως μέσα από χαρακτηριστικά *ηχοχρώματος* και *υφής*. Έναντι οποιασδήποτε άλλης οργάνωσης (χρονικής, αρμονικής κ.λπ.) προτάσσουν τις ιδιαίτερες ηχοχρωματικές ποιότητες των οργάνων, προκειμένου να αποδώσουν μια αντίστοιχη συνηχητική χωρική εξάπλωση. Χαρακτηριστικές τέτοιες περιπτώσεις αποτελούν οι ανορθόδοξοι τρόποι εκτέλεσης ως προς την συχνοτική έκταση συγκεκριμένων οργάνων, η εκτεταμένη χρήση οργάνων με έντονη ηχοχρωματική θαμπάδα (ξύλινα πνευστά), ιδιαίτερες εκτελεστικές τεχνικές όπως αυτές της σίγασης, του tremolo και του sur la touche με σκοπό την ανάδειξη ενός μεγαλύτερου εύρους υφών, αλλά και ετερόδοξες ομαδοποιήσεις οργάνων με αντιθετικές φασματικές και χρωματικές συμπεριφορές.

Στο χρονικό πεδίο μια τέτοια ηχητική συμπεριφορά εξυπηρετείται κυρίαρχα από την αποδόμηση του χρόνου ως ένα αυστηρά μετρικό μουσικό μόρφωμα, στοιχείο το οποίο επίσης συναντάμε αρκετά συχνά στις συνθέσεις τους. Στη βραχεία χρονική οργάνωση κυριαρχεί η αποδυνάμωση του μουσικών μέτρων μέσω συγκοπών και συζευγμένων φθόγγων καθώς και οι ασύμφωνες ως προς το κυρίαρχο ρυθμικό μέτρο ρυθμικές αγωγές. Στη μεσαία και μακρά χρονική οργάνωση η αίσθηση αυτή επιτείνεται από τη μη-κλασική αρμονική διάρθρωση με την απουσία μεταβατικών και καταληκτικών κινήσεων καθώς και των κλασικών μορφών μετατροπίας, γεγονός το οποίο προσδίδει μια αίσθηση ασάφειας στη χρονική διαδοχή και μια εξάπλωση του ηχητικού υλικού.

Συνοψίζοντας, το έργο των Γάλλων Ηχοχρωματιστών ως προς τον Ηχητικό Χώρο αποτελεί μια σημαντική παρακαταθήκη καθώς προτάσσει για πρώτη φορά τεχνικές και λειτουργίες οι οποίες έμελλε να επαναδιατυπωθούν και να χρησιμοποιηθούν μερικές δεκαετίες αργότερα με διαφορετικούς τρόπους και πρακτικές. Αποτελεί επίσης την πρώτη συντεταγμένη μορφή διατύπωσης του.

## 3.5. Αμερικανοί συνθέτες

Η Αμερική στα τέλη του 19ου αιώνα μετά από διαρκείς εδαφικές επεκτάσεις και τα τραύματα ενός καταστροφικού εμφυλίου πολέμου αναζητεί ακόμα την πολιτειακή ενοποίηση, την πολιτική της συγκρότηση και ουσιαστικά την δική της ταυτότητα. Γεωγραφικά και πολιτισμικά απομονωμένη από τον ευρωπαϊκό κόσμο και τους εκρηκτικούς μετασχηματισμούς του, λειτουργεί περισσότερο ως μια μακρινή επαρχία στην οποία οι απόηχοι των μεταβολών φτάνουν εξαιρετικά αποδυναμωμένοι. Στη λόγια μουσική δημιουργία κυριαρχούν λαϊκά μοτίβα και χοροί όπως στις συνθέσεις του *Louis Moreau Gottschalk* ή περισσότερο φιλόδοξες προσπάθειες συγκρότησης μιας εθνικής γλώσσας όπως με την περίπτωση του *John Knowles Paine* και την δεύτερη σχολή της Νέας Αγγλίας, τα οποία παρ' όλα αυτά αποτελούν μικρής εμβέλειας μουσικά παράγωγα.[247] Από αυτήν την άποψη η Αμερική δεν παρείχε γόνιμο έδαφος για να αναπτυχθούν νέες ιδέες, ούτε καν κάποια μουσική παράδοση με σημαντικό ειδικό βάρος το οποίο θα μπορούσε να λειτουργήσει ως πρόταγμα για την ανατροπή του. Τα πάντα ήταν νέα. Αποκομμένη έτσι από τη μήτρα των εξελίξεων, η μουσική δημιουργία αφορά σε μεμονωμένες περιπτώσεις συνθετών, κάθε ένας από τους οποίους αναπτύσσει το δικό του μουσικό ιδίωμα.

Μια τέτοια μοναδική περίπτωση αφορά στον *Charles Ives* ο οποίος ξεχώρισε για τη μουσική του ιδιοφυΐα, παρόλο που στο μεγαλύτερο διάστημα της ζωής του το έργο του παρέμενε παραγνωρισμένο. Το ενδιαφέρον στοιχείο είναι πως χωρίς να έχει προηγούμενες αναφορές ή σχετικές επιρροές, συνέθεσε ένα σώμα έργων το οποίο διακρίνεται για τα ιδιαίτερα νεοτερικά στοιχεία και τον πειραματισμό με νέες συνθετικές πρακτικές. Στις συνθέσεις του εμπλέκει περίπλοκες τεχνικές με τη χρήση πολλαπλών τονικοτήτων (polytonality), πολυρυθμικών μοτίβων, μικροτονικών διαστημάτων και τονικών συναθροίσεων (tone clusters). Ιδιαίτερα δημοφιλείς είναι οι ηχητικοί πειραματισμοί που πραγματοποιεί με την ταυτόχρονη ένθεση διαφορετικών ηχητικών πηγών, κυρίως δε από γνωστά μουσικά θέματα της εποχής του –

247 Στην αναζήτηση αυτής της αμερικανικής μουσικής ταυτότητας σημειώνεται εδώ και το ταξίδι του *Dvořák* στα τέλη του 19ου αιώνα. Ως ένθερμος υποστηρικτής των Εθνικών Σχολών προέτρεψε τους Αμερικανούς συνθέτες να ενσωματώσουν στοιχεία της ιθαγενούς και της αφρο-αμερκανικής μουσικής παράδοσης, κάτι το οποίο ενστερνίστηκαν μερικές δεκαετίες αργότερα συνθέτες όπως ο *Gershwin* και ο *Copland*.

θρησκευτικοί ύμνοι, εμβατήρια και λαϊκές μελωδίες– τα οποία παραθέτει με τέτοιο τρόπο ώστε να παράγεται μια νέα ηχητική μάζα.[248] Εξερεύνησε έτσι και ανέπτυξε μια δική του μουσική γλώσσα με έντονη ηχοποιητική διάσταση διατυπώνοντας ένα πρωτόγνωρο μέχρι τότε ιδίωμα *ηχητικής τοπογραφίας*.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1910 και στην δεκαετία του 1920 ένα πλήθος νέων συνθετών επηρεασμένοι κυρίως από τα κινήματα της Νεοτερικότητας πειραματίστηκαν επίσης με το ηχητικό μόρφωμα. Μεταξύ αυτών οι *Henry Cowel*, *Edgard Varèse* και *Ruth Crawford Seeger*,[249] Παρ' όλο που, σε αντίθεση με τον Ives, ενέπλεξαν περιστασιακά και μεμονωμένα μορφές μιας ηχητικής διάστασης με χωρικά στοιχεία, διακρίνονται επίσης για την ιδιαίτερη συνθετική τους χωρική προσέγγιση.

### 3.5.1. Charles Ives

*Central Park in the Dark* (1906),
*The Unanswered Quuestion* (1908),
*Three Places in New England* (*Orchestral Set No. 1*) (1911-14),
*Symphony No. 4, part ii Comedy: Allegretto* (1924 ?)

Τα δύο έργα του Ives *Central Park in the Dark* (1906) και *The Unanswered Quuestion* (1908) σηματοδοτούν την απαρχή της ώριμης δημιουργικής περιόδου του κατά την οποία ο συνθέτης αρχίζει και διαμορφώνει τη δική του μουσική γλώσσα. Επηρεασμένος από τον Υπερβατισμό του *Thoreau* και του *Emerson*, ο Ives εξερευνά τη δυνατότητα να αποδώσει την ηχητική ατμόσφαιρα του περιβάλλοντος με τα ηχητικά χρώματα των οργάνων της ορχήστρας, με τον ίδιο τρόπο που ο Thoreau περιγράφει τους ήχους που τον περιβάλλουν στο φυσικό τοπίο, στο *Walden*.[250] Στα

248 Λέγεται μάλιστα πως η μουσική αυτή διερεύνηση προήλθε από τα παιδικά του χρόνια όταν στην κεντρική πλατεία της πόλης του άκουγε από διαφορετικές κατευθύνσεις στρατιωτικές μπάντες να εκτελούν ταυτόχρονα μουσικά εμβατήρια (στο Randel, Don Michael. 2003. "The Harvard Biographical Dictionary of Music". Harvard University Press. σ. 410)

249 Σημείο αναφοράς της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας στη Νέα Υόρκη των αρχών του 20ού αιώνα υπήρξε το περίφημο café της *Romany Marie* στο Greenwich Village στο οποίο σύχναζαν καλλιτέχνες από όλο το δημιουργικό φάσμα. Προσπάθειες για τη δημιουργία ενός παν-αμερικανικού συνδέσμου συνθετών πραγματοποιήθηκαν στα τέλη της δεκαετίας του 1920 από τον Cowell.

250 Φιλόσοφος, συγγραφέας και ποιητής, οπαδός της Φυσιοκρατίας και πολέμιος της δουλείας, ο Thoureau πίστευε πως ο άνθρωπος μπορεί να αναζητήσει την αρμονική του υπόσταση μέσα στην αδιάσπαστη ταυτότητα της φύσης. Το *Walden*, έργο στο οποίο περιέγραψε τις εμπειρίες του από τη δίχρονη παραμονή του σε μια καλύβα στα δάση της ομώνυμης περιοχής, αποτέλεσε μια τέτοια βιωματική ενόραση, μια μύηση στην αρχική ενότητα του κόσμου και στην ανθρώπινη πνευματική

δύο αυτά έργα για μικρά ορχηστρικά σύνολα η μουσική αφήνεται να εξαπλωθεί χρονικά μέσα σε ένα αδιατάρακτο, αιθέριο ηχητικό πλέγμα, στο οποίο κυριαρχεί μια αβίαστη σχεδόν ακίνητη χρονικότητα. Ο μουσικός χρόνος ακινητοποιείται και ο ακροατής επικεντρώνεται στο ηχητικό περιβάλλον ενώ κατά διαστήματα μικρές παρεμβολές οι οποίες αποτελούν δραματουργικά στοιχεία διαπλέκονται σε μια αδιάσπαστη ενότητα με το ηχητικό υπόβαθρο.

Στο *Central Park in the Dark* ο Ives καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού χρησιμοποιεί τα έγχορδα σε ένα αργά επαναλαμβανόμενο απαλό μοτίβο και δημιουργεί μια ηχητική ατμόσφαιρα με ένα σχετικά αμφίσημο ως προς την κίνηση του και λίγο σκοτεινό θέμα το οποίο τοποθετεί στο υπόβαθρο του μουσικού καμβά. Στο μοτίβο αυτό παρεμβάλλονται κατά διαστήματα μικρές φράσεις αρχικά από το μπάσο κλαρινέτο, στη συνέχεια από το φλάουτο και έπειτα από το όμποε. Παρυσφρέει επίσης μια μικρή ανολοκλήρωτη φράση από ένα μηχανικό και ένα συναυλιακό πιάνο εναλλάξ. Οι μικρές και τονικά ασύμφωνες αυτές φράσεις σταδιακά δυναμώνουν και αθροίζονται μεταξύ τους χτίζοντας ένα δυναμικό crescendo σε έναν φαινομενικά κόντρα ρόλο μαζί με τα άλλα πνευστά και τα κρουστά του συνόλου. Στιγμιαία επικρατεί μια χαώδη συνάθροιση ήχων ώσπου τελικά παύουν απότομα και μένει ο απόηχος τους. Μαζί με αυτόν επανέρχεται η κανονικότητα του αρχικού μοτίβου το οποίο βρίσκεται σε όλη τη διάρκεια στο υπόβαθρο, ώσπου τελικά και αυτό σβήνει.

Ο Ives στήνει ένα σκηνικό ηχοτοπίου στο οποίο κυριαρχεί μια υπερβατική αίσθηση καθώς οι ήχοι που μας μεταφέρει από αυτήν την ζεστή καλοκαιρινή νύχτα, αφορούν τους ήχους μιας παρελθούσας εποχής: οι φωνές από το ξύλινο περίπτερο (το επονομαζόμενο Casino) στην απέναντι πλευρά της λίμνης, παρέες που τραγουδούν αποσπασματικά μελωδίες της εποχής καθώς έρχονται από το Columbus Circle, κάποιοι περαστικοί που σφυρίζουν τις τελευταίες επιτυχίες ή μελωδίες από εμβατήρια κ.λπ. Τα θέματα αυτά, γνωστές ragtime μελωδίες και εμβατήρια της εποχής, εμφανίζονται στη σύνθεση στα εμβόλιμα μέρη του έργου μέσα από μικρές ανολοκλήρωτες μουσικές φράσεις του συνόλου. Τον ενδιαφέρει έτσι περισσότερο να

ανύψωση μέσα από αυτή την μυσταγωγική επαφή με το φυσικό περιβάλλον. Δεν θα ήταν υπερβολή να υποστηριχθεί πως το κεφάλαιο στο οποίο περιγράφει τους ήχους της φύσης (Chapter 4: Sounds, Thoreeau 1997, 102-117) αποτελεί και ένα από τα πρώτα έργα περιγραφής ηχοτοπίου.

μεταφέρει όχι τόσο μια *ηχητική απεικόνιση του ειδώλου* όπως θα έπρατταν οι συνθέτες του Γαλλικού Ηχοχρωματισμού, αλλά μέσα από τα μουσικά αυτά σπαράγματα τις *ηχητικές εντυπώσεις* από τις ίδιες τις πηγές που πάλλονται γύρω του. Από αυτήν την άποψη το Central Park αποτελεί την πρώτη ίσως σύνθεση Ηχητικού Χώρου κατά την οποία κυριαρχεί πρωτίστως η *ηχητική αίσθηση του χώρου*, ένα collage ήχων και εντυπώσεων οι οποίοι καθώς μάλιστα είναι νύχτα και απουσιάζει το φως, κυριαρχούν και αναδεικνύονται με έναν ιδιαίτερο τρόπο.

Στο ίδιο ύφος και με παρόμοια μορφολογικά χαρακτηριστικά κινείται και η σύνθεση *The Unanswered Quuestion* δύο χρόνια αργότερα. Εδώ ο συνθέτης χρησιμοποιεί με τον ίδιο τρόπο στο υπόβαθρο ένα μοτίβο από έγχορδα, αυτή τη φορά περισσότερο φωτεινό και καταφατικό σε μια όμως κίνηση η οποία τη στιγμή που μοιάζει να καταλήγει επανέρχεται διαγράφοντας έτσι μια ατέρμονη κυκλικότητα. Στην κίνηση αυτή παρεμβάλλεται με εμφατικό τρόπο σε διαφορετική τονικότητα μια φράση από τρομπέτα (η μορφή του "ερωτήματος") και μετά από κάποια μέτρα φράσεις από ένα κουαρτέτο ξύλινων πνευστών σε επίσης ασύμφωνη τονικότητα (η μορφή των "απαντήσεων"). Τα ξύλινα πνευστά σε κάθε εμβόλιμη φράση τους ενδυναμώνουν και εξαπλώνονται ολοένα και περισσότερο ώσπου κάποια στιγμή σε μια προφανή αναντιστοιχία με το ερώτημα σιωπούν· το ερώτημα με τη φωνή της τρομπέτας παραμένει και πλανάται χωρίς απόκριση πλέον στον χώρο. Στην περίπτωση αυτή διαμορφώνεται ένας περισσότερο εσωτερικός χώρος ο οποίος περιέχει στοιχεία μιας υπερβατικής διάστασης. Και στις δύο ωστόσο συνθέσεις τα μορφολογικά χαρακτηριστικά χωρικότητας είναι κοινά: η απουσία χρονικότητας μέσα από ένα ατέρμονο παρόν, τα επίπεδα διαστρωμάτωσης του ηχητικού καμβά, η εμφάνιση εμβόλιμων φράσεων στο προσκήνιο καθώς και η διαφορετική παράθεση των οργάνων στον συναυλιακό χώρο σε διαφορετικές τοπολογικές ομάδες.

Στο *Three Places in New England* (1911-14) έργο για μεγαλύτερο σύνολο σε τρία μέρη (αργό-γρήγορο-αργό) ο Ives εξελίσσει ακόμη περισσότερο τις ιδιαίτερες χωρικές μορφολογίες που ανέπτυξε στα δύο προηγούμενα έργα του. Ηχητικές διαστρωματώσεις από διαφορετικές υφές, ενθέσεις από πολλαπλές και ασύμφωνες μελωδίες (ύμνοι και εμβατήρια, ιδιαίτερα στο γρήγορο μέρος), άχρονα μουσικά

μοτίβα και πολυρυθμικές αγωγές –αργά και κυκλικά επαναλαμβανόμενα στα δύο αργά μέρη, γοργά και ασύγχρονα στο γρήγορο μέρος– διαμοιρασμός της ορχήστρας σε διαφορετικά τοπολογικά υποσύνολα. Όλα τα παραπάνω στοιχεία δημιουργούν μια ηχητική ατμόσφαιρα η οποία εξαπλώνεται μέσα από ένα αιθέριο νέφος ήχων καθώς παράγεται μια αίσθηση χωρικής εξάπλωσης. Οι ηχητικοί εδώ χώροι αφορούν υπαρκτά τοπόσημα στην ευρύτερη περιοχή της Μασαχουσέτης και του Κονέκτικατ. Τα δύο πρώτα αφορούν δύο ιστορικές τοποθεσίες, η πρώτη από τον εμφύλιο πόλεμο (*The "St. Gaudens" in Boston Common – Col. Shaw and his Colored Regiment*) και η δεύτερη από τον πόλεμο της ανεξαρτησίας (*Putnam's Camp, Redding, Connecticut*), ενώ το τρίτο μέρος αναφέρεται σε έναν ποταμό ο οποίος διασχίζει τις δύο αυτές πολιτείες (*The Housatonic at Stockbridge*). Με το έργο αυτό ο Ives διατυπώνει με ακόμα μεγαλύτερη εκφραστική ελευθερία και διαμορφώνει ακόμη περισσότερο την ιδιαίτερη μουσική του γλώσσα στο επίκεντρο της οποίας βρίσκεται το ηχητικό μόρφωμα.

Στο πλέον φιλόδοξο ηχητικά έργο του, το δεύτερο μέρος της 4ης Συμφωνίας με την επωνυμία *Comedy* το οποίο φέρεται να ολοκλήρωσε το 1924,[251] ο Ives βρίσκεται στην μεγαλύτερη και ωριμότερη δημιουργική του στιγμή. Έργο εξαιρετικά σύνθετο για πολύ μεγάλη ορχήστρα και χορωδία, η οποία σε αρκετά σημεία μοιράζεται σε τρία διαφορετικά ανεξάρτητα ορχηστρικά υποσύνολα που διευθύνονται ταυτόχρονα από δύο ή και τρεις διευθυντές ορχήστρας με διαφορετικές οδηγίες για καθένα από αυτά. Σε αρκετές περιπτώσεις χρησιμοποιεί γνωστά θέματα και μελωδίες από την παραδοσιακή αμερικανική μουσική όπως το *Camptown Races* ή το *Blow The Man Down*, πατριωτικούς ύμνους και τραγούδια όπως το *Columbia, the Gem of the Ocean* και το *Yankee Doodle* (ή το δικό του *Country Band March* στο δεύτερο μέρος του *Three Places in New England*, *Putnam's Camp*) αλλά και γνωστούς θρησκευτικούς ύμνους ή αποσπάσματα από δημοφιλή θέματα της αφρο-αμερικανικής ragtime μουσικής, συνοψίζοντας έτσι όλο τον πλούτο της αμερικανικής λαϊκής μουσικής κουλτούρας. Η λειτουργία αυτή παράγει ένα τεράστιο συνηχητικό πεδίο όπου καθώς διαφορετικές μελωδίες από διαφορετικές πηγές σε διαφορετικά μέρη της ορχήστρας

251 Το έτος ολοκλήρωσης φαίνεται να έχει αναθεωρηθεί από την αρχική εκτίμηση για το 1916. (περισσότερα στοιχεία για το έργο και τη δομή του βλ. Stone 1966). Χαρακτηριστικό πάντως είναι το γεγονός πως η παγκόσμια πρεμιέρα της Συμφωνίας πραγματοποιήθηκε το 1965, έντεκα χρόνια μετά τον θάνατο του συνθέτη, από την American Symphony Orchestra σε κύρια διεύθυνση από τον Leopold Stokowski.

εκτελούνται ταυτόχρονα δημιουργείται ένα ηχητικό πανδαιμόνιο μέσα από το οποίο ο συναυλιακός χώρος πάλλεται από έναν κατακλυσμό ήχων. Με τον τρόπο αυτό ο συνθέτης χρησιμοποιεί όλο το εκφραστικό εύρος προκειμένου να αποδώσει στη μέγιστη δυνατή εκφορά διαφορετικούς ηχητικούς χώρους οι οποίοι συνυπάρχουν και ανοίγονται στον συναυλιακό χώρο: πολυεπίπεδες διαστρωματώσεις υφών και ηχοχρωμάτων, τεράστιο εύρος δυναμικών και φασματικών διακυμάνσεων, αντιθετικές ρυθμικές και χρονικές κινήσεις, τοπολογική διαχείριση των οργάνων σε συνθετικό και εκτελεστικό επίπεδο. Σε ενορχηστρωτικό επίπεδο ο Ives χρησιμοποιεί αρκετά ανορθόδοξα και καινοτόμα για την εποχή του στοιχεία: μικροτονικές αποκλίσεις (ένα από τα τρία πιάνα είναι κουρδισμένο κατά ένα τέταρτο του τόνου υψηλότερα), ένα όργανο το οποίο περιγράφει ως *ether organ* και το οποίο σε επόμενες εκτελέσεις ταυτίστηκε με το theremin, ένα πλήθος από κρουστά όργανα με έντεκα εκτελεστές –ανάμεσα τους και ένα σύνολο από κρουστά μπάντας τα οποία τοποθετούνται εκτός της κεντρικής σκηνής– έξι εκτελεστές τρομπέτας κ.λπ. Ο Ives εμπλέκει έτσι και εξελίσσει ένα πλήθος διαφορετικών ενορχηστρωτικών και συνθετικών τεχνικών τις οποίες είχε χρησιμοποιήσει και σε προηγούμενα έργα του, αυτή τη φορά όμως σε μεγαλύτερη ηχητική κλίμακα και στην πλέον ριζοσπαστική μορφή τους. Όλα τα παραπάνω στοιχεία συμβάλλουν στη δημιουργία μιας παλλόμενης ηχητικής μάζας η οποία συνεπαίρνει και κατακλύζει τις αισθήσεις σε μια πρωτόγνωρη ηχητική εμπειρία. Από αυτήν την άποψη το συγκεκριμένο έργο συνοψίζει με υποδειγματικό τρόπο το σύνολο των κριτηρίων για την εκφορά του Ηχητικού Χώρου.

Ο Charles Ives υπήρξε ένας σπουδαίος οραματιστής των ήχων πολύ μπροστά από την εποχή του. Θέλοντας να περιγράψει κανείς το ηχητικό σύμπαν μέσα του, ταιριάζουν ίσως καλύτερα τα λόγια του ίδιου του Thoreau από το *Walden* καθώς μιλάει για τους ήχους του δάσους:

"*Κάθε ήχος που ακούγεται στη μέγιστη δυνατή απόσταση παράγει ένα μοναδικό χαρακτηριστικό, μια δόνηση της συμπαντικής λύρας, με τον ίδιο τρόπο που η ατμόσφαιρα καθώς μεσολαβεί σε μια μακρινή ακρώρεια της γης την κάνει να φαντάζει στα μάτια μας ενδιαφέρουσα από την γαλανή απόχρωση που της προσδίδει. Εκείνη τη στιγμή μου ήρθε στο νου μια μελωδία που ο αέρας την τέντωσε και που κάθε φύλλο και*

*βελόνα από τα δέντρα του δάσους συνομίλησε μαζί της, αυτό το τμήμα του ήχου που τα στοιχεία της φύσης το εξάπλωσαν και το μεταμόρφωσαν, το αντήχησαν από κοιλάδα σε κοιλάδα. Η αντήχηση σε έναν βαθμό είναι ένας αυθεντικός ήχος και εκεί βρίσκεται η μαγεία και η γοητεία. Δεν αποτελεί απλώς μια επανάληψη,* [...] *αλλά εν μέρει τη φωνή του δάσους"*[252]

### 3.5.2. Edgar Varèse: Η ηχητική μάζα

*Amériques* (1918-21)

Αν και πολιτογραφημένος Αμερικανός ο Edgar Varèse γεννήθηκε και έζησε ένα μεγάλο μέρος των νεανικών του χρόνων στην ευρωπαϊκή ήπειρο όπου ολοκλήρωσε τις μουσικές του σπουδές και δημιούργησε το πρώτο σώμα έργων του.[253] Εμπλουτίστηκε έτσι από τις ιδέες της Νεοτερικότητας τις οποίες ενστερνίστηκε με πάθος· η μουσική έπρεπε να αλλάξει οριστικά και αμετάκλητα. Το 1917 στο πέμπτο τεύχος του περιοδικού *391* το οποίο εξέδιδε ο ντανταϊστής *Francis Picabia*, ο Varèse μεταξύ άλλων δήλωνε: "*Το μουσικό μας αλφάβητο είναι φτωχό και παράλογο. Η μουσική η οποία θα έπρεπε να πάλλεται από ζωντάνια, χρειάζεται νέους τρόπους έκφρασης* [...]" ενώ οραματίστηκε νέα όργανα τα οποία "*θα συνεισφέρουν σε έναν νέο κόσμο με απρόβλεπτους ήχους*",[254] προαναγγέλλοντας ουσιαστικά την ηλεκτρονική μουσική. Οι νέες αυτές μηχανές θα συμβάλουν σε μια νέα απλούστερη προσέγγιση στη μουσική δημιουργία, καθώς "*ακριβώς όπως οι ζωγράφοι έχουν στη διάθεση τους διαφορετικές χρωματικές διαβαθμίσεις και εντάσεις έτσι και οι μουσικοί θα μπορούν να έχουν στη διάθεση τους ήχους οι οποίοι θα δονούνται σε διαφορετικές διαβαθμίσεις, χωρίς απαραίτητα αυτές να περιορίζονται στους παραδοσιακούς τόνους και τα ημιτόνια αλλά τελικά να μεταβάλλονται από δόνηση σε δόνηση.*"[255]

252 Thoreau 1997, 112.

253 Στο Τορίνο, το Παρίσι και το Βερολίνο όπου συγχρωτίστηκε με νεοτερικούς συνθέτες όπως οι Erik Satie, Richard Strauss, Claude Debussy και Ferruccio Busoni. Από την περίοδο ωστόσο αυτή δεν σώζεται παρά μόνο ένα έργο του με αποτέλεσμα η επίσημη εργογραφία του να ξεκινήσει από τα χρόνια της Αμερικής.

254 "*391*," Number 5, June 1917, New York, στο Varèse 1966, 11.

255 Wen-Chung 1966b, 1.

Κεντρικό λοιπόν στοιχείο στη φιλοσοφία του αποτελούσε ο ήχος ως "*ζωντανή ύλη*" ο οποίος θα πάλλεται σε έναν "*ανοιχτό μουσικό χώρο χωρίς οριοθετήσεις*".[256] Ο Varèse πρότεινε μια νέα μορφή οργάνωσης των ήχων εισάγοντας την έννοια της *ηχητικής μάζας* (*sound mass*) η οποία αναπτύσσεται και αλληλεπιδρά στον χώρο μέσα από διεργασίες διαρκών επεκτάσεων, προβολών, διαδράσεων, διεισδύσεων και μεταλλάξεων. Σύμφωνα με τον ίδιο η ηχητική μάζα αφορά ένα σώμα ήχων με συγκεκριμένα κριτήρια τα οποία εξειδικεύονται ως προς το διαστηματικό περιεχόμενο, το φασματικό εύρος, το γενικό περίγραμμα, το ηχόχρωμα, την ένταση καθώς και το περίγραμμα ανόδου και καθόδου.[257] Ο Varèse αποτελεί έναν από τους πρώτους συνθέτες που πρωτοδιατυπώνει την έννοια της χωρικής διάστασης στη μουσική δημιουργία καθώς όπως περιγράφει μερικές δεκαετίες αργότερα ο ίδιος:

"*Στην ηλικία των είκοσι* [...] *άρχισα να σκέφτομαι τη μουσική ως προς τη χωρική της διάσταση – ως σώματα ευφυών ήχων τα οποία κινούνται ελεύθερα στον χώρο –, μια έννοια την οποία σταδιακά ανέπτυξα και ενστερνίστηκα. Από πολύ νωρίς μου ερχόντουσαν ιδέες στη μουσική τις οποίες συνειδητοποίησα πως θα ήταν δύσκολο ή αδύνατο να εκφράσω με τα διαθέσιμα μέσα· ωστόσο η σκέψη μου άρχισε να περιστρέφεται γύρω από την ιδέα μιας απελεύθερης μουσικής από το συγκερασμένο σύστημα, τους περιορισμούς των μουσικών οργάνων και από χρόνια ολόκληρα μιας κακής πρακτικής, την οποία εσφαλμένα καλούν παράδοση*"[258]

Ο Varèse πράγματι μέσα από την πορεία των έργων του χτίζει σταδιακά μια τέτοια ηχητική διάσταση, κάτι το οποίο γίνεται ήδη εμφανές από την πρώτη του αρκετά φιλόδοξη ορχηστρική σύνθεση *Ameriqués* (1918-22). Όντας πλέον στις Ηνωμένες Πολιτείες ο τίτλος δεν παραπέμπει σε κάποια απεικονιστική μορφή, παρά στη δυναμική του Νέου Κόσμου, στην αίσθηση της απεραντοσύνης και του ανεξερεύνητου που γεννούν οι τεράστιες εκτάσεις αλλά και μιας παλλόμενης πρωτόγνωρης ενέργειας που συναντάει κανείς στις μεγάλες της πόλεις. Και πράγματι, η σύνθεση τουλάχιστον σε αρκετά εξωτερικά γνωρίσματα χρησιμοποιεί κάποιες παραδοσιακές μορφές, όπως για παράδειγμα η φαινομενικά Ρομαντική διάρθρωση της

256 ό.π.
257 ό.π. 3.
258 Από τις διαλέξεις του στο Sarah Lawrence College με τίτλο *Spatial Music* (1959), βλ. Schwatrz 1998, 204-207.

ορχήστρας με το μεγάλο χρωματικό εύρος, τα εναλλασσόμενα σολιστικά μέρη, αλλά και κάποια υπόσχεση για θεματικό περιεχόμενο. Ουσιαστικά όμως ο Varèse χρησιμοποιεί αυτές τις μορφές ως όχημα για το καινούργιο. Η ορχήστρα εμπλουτίζεται από ένα μεγάλο σύνολο κρουστών για το οποίο απαιτούνται εφτά ή και εννέα εκτελεστές, ένα αρκετά πλούσιο μέρος πνευστών με μια ιδιαίτερη διάρθρωση – όπως το νεοεμφανιζόμενο Heckelphone– τα δύο κόντρα φαγκότο ή το κοντραμπάσο τρομπόνι και οι δύο τούμπες (μπάσο και κοντραμπάσο), αλλά και εντελώς νέες ηχητικές πηγές όπως μια σειρήνα αλλά και μια πηγή που ο συνθέτης χαρακτηρίζει ως "*βρυχηθμός λιονταριού*" και η οποία αναπαράγεται με μια ιδιαίτερη εκτελεστική χειρονομία επάνω στη μεμβράνη ενός μπάσου κρουστού. Αν και η μουσική φράση από το αρχικό θέμα [μέτρα 1-8] επανέρχεται σε διάφορες παραλλαγές η ίδια η δομή του έργου προκρίνει περισσότερο μια ηχητική παρά θεματική ανάπτυξη, ένα πλήθος ηχητικών επεισοδίων. Η σύνθεση χαρακτηρίζεται για την ρυθμική και αρμονική πολυπλοκότητα της, τις πυκνές ηχητικές συναθροίσεις μέσα από μεγάλη φασματική εξάπλωση, τις απότομες μεταβολές στο δυναμικό πεδίο και την πολύπλοκη ρυθμική εκφορά, στοιχεία τα οποία έχουν ως αποτέλεσμα μια αίσθηση διαρκούς κίνησης ηχητικών μαζών σε ένα ευρύ φασματικό πεδίο, σε αρκετές μάλιστα περιπτώσεις με μια συγκρουσιακή δυναμική.

Κάποιες συγκρίσεις του έργου με τη χρονικά προγενέστερη "*Ιεροτελεστία της Άνοιξης*" (1913) του Stravinsky είναι αναπόφευκτες: οι κοφτές απότομες κινήσεις στα έγχορδα, οι εκρηκτικές ρυθμικές αγωγές, οι μεγάλες δυναμικές διακυμάνσεις, ακόμα δε και η ίδια η εισαγωγή (η οποία παρεμπιπτόντως μοιάζει πολύ και με αυτή του *Φαύνου*)· και τα δύο έργα χαρακτηρίζονται έτσι για μια φρενήρη ζωική ενέργεια η οποία κατακλύζει ηχητικά τον χώρο. Καθώς όμως ο Stravinsky ακολουθεί μια περισσότερο κλασική δομή με διακριτή διάρθρωση και μέρη, θεματική ανάπτυξη και αρμονικό περιεχόμενο οι ομοιότητες σταματούν εδώ. Ο Varèse στο μονομερές αυτό έργο δεν επικεντρώνεται στην ανάπτυξη κάποιου θέματος, περισσότερο παραθέτει κάποια επεισόδια τα οποία ρέουν σε μια σχεδόν αδιάλειπτη ροή ηχητικής αφήγησης· κυρίως όμως ενδιαφέρεται να αναπτύξει μια *νέα γλώσσα των ήχων*, στη λογική οργάνωσης της ηχητικής μάζας και των αλληλεπιδράσεων της στον μουσικό χώρο, όπως έμελλε να αποτυπωθεί με περισσότερη έμφαση στα επόμενα έργα του ως το

προσωπικό του μουσικό ιδίωμα.[259] Χαρακτηριστικότερη ίσως στιγμή της σύνθεσης αποτελεί το crescendo προς το κλείσιμο του έργου όπου για τέσσερα και πλέον λεπτά η ορχήστρα συγκεντρώνει όλη της την ενέργεια και συγκρούεται με μια μανιώδη ορμή σε τεράστιες δυναμικές διακυμάνσεις.

Το Amériques αποτελεί ένα πρώτο δείγμα μιας νέας μουσικής η οποία συνδιαλέγεται ανοιχτά με την έννοια του μουσικού χώρου· μια διαλεκτική σχέση η οποία θα ακολουθούσε τις επόμενες -μεταπολεμικές- δεκαετίες σε ένα πλήθος ορχηστρικών έργων από νεότερους συνθέτες.

### 3.5.3. Ruth Crawford Seeger: Η Αϊβισιανή κληρονομιά

*Music for Small Orchestra – Mvt i* (1926)

Η Ruth Crawford Seeger στη δεύτερη δημιουργική της περίοδο, η οποία εκκινεί στα μέσα με τέλη της δεκαετίας του 1920, συντάσσεται με το κίνημα του αμερικανικού *ούλτρα-μοντερνισμού* (*Ultra-Modernism*),[260] Είναι η εποχή που η Crawford Seeger ενστερνίζεται τις νέες τάσεις στη μουσική δημιουργία και αναπτύσσει το δικό της μουσικό ιδίωμα το οποίο χαρακτηρίζεται από έναν *μετα-τονικό πλουραλισμό* (*post-tonal pluralism*) μια μορφή εκλεκτικισμού η οποία, απαλλαγμένη από το ιστορικό βάρος της ευρωπαϊκής παράδοσης αλλά και της υπόσχεσης για μια ιστορική συνέχεια, δανείζεται στοιχεία από το ευρύ φάσμα της νέας δημιουργίας, από τον Schoenberg και τον Stravinsky έως τον Hindemith και τον Scriabin, κατά το οποίο η τονικότητα αποτελεί περισσότερο επιλογή παρά προϋπόθεση.[261]

---

259 Wen-Chung 1966a, 157.

260 Το κίνημα αυτό άνθισε κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου και συχνά αντιπαραβάλλεται έναντι των παραδοσιοκρατών Αμερικανών συνθετών. Κύριοι εκπρόσωποι τους οι *Henry Cowell*, *Dane Rudhyar*. *Carl Ruggles*, *Wallingford Riegger*, *George Antheil* και *Conlon Nancarrow*. ενώ πολλοί περιλαμβάνουν και τον *Charles Ives*. Παρόλο που οι περισσότεροι από αυτούς έχουν ως σημείο εκκίνησης τα νεοτερικά κινήματα της ευρωπαϊκής ηπείρου (εξπρεσιονισμός, ατονική μουσική, σειραϊσμός), σταδιακά αντιτάσσονται σε αυτά και αναπτύσσουν τη δική τους ιδιαίτερη μουσική γλώσσα. Κύρια χαρακτηριστικά αποτελούν το δυσαρμονικό περιεχόμενο και η χρήση της δυσαρμονικής αντίστιξης (*dissonant counterpoint*), τα μικροτονικά διαστήματα (*microtonalities*), οι ηχητικές συναθροίσεις (*sound clusters*), η τυχαιότητα (*chance music*) καθώς και εκτεταμένες τεχνικές εκτέλεσης όπως το μηχανικό πιάνο (*player piano*) ή το προετοιμασμένο πιάνο (*prepared piano*). Αποτέλεσαν τη μαγιά από την οποία προήλθαν όλοι οι μετανεοτερικοί συνθέτες της μεταπολεμικής περιόδου (John Cage, Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff, David Tudor κ.α.).

261 Βλ. σχετικά και Tick 1997, 65-6.

Από την περίοδο αυτή προέρχεται και το έργο της *Music for Small Orchestra*, έργο για μικρό σύνολο σε δύο μέρη, το πρώτο από τα οποία χαρακτηρίζεται για την ιδιαίτερη αυτή πλουραλιστική προσέγγιση αλλά και την εκφορά ενός προσωπικού ιδιαίτερου ιδιώματος. Αργό, σχεδόν υπνωτιστικό, και σε αρκετά σημεία σκοτεινό, το πρώτο αυτό μέρος αποτελεί μια σπουδή στην ηχητική ατμόσφαιρα και στο χρώμα, ένα δείγμα δόμησης Ηχητικού Χώρου από την περίοδο αυτή. Στη μεγαλύτερη διάρκεια κυριαρχεί ένα ασύγχρονο ostinato από το πιάνο το οποίο μαζί με τις επανεμφανιζόμενες δυσαρμονικές συγχορδίες των εγχόρδων χαρακτηρίζουν την ρυθμική και αρμονική κίνηση του. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα χρονικά ακίνητο ηχητικό περιβάλλον το οποίο σταδιακά εμπλουτίζεται από άλλες διαστρωματώσεις, κυρίως από τα ξύλινα πνευστά και τα έγχορδα, και εξαπλώνεται τόσο στο φασματικό όσο και στο δυναμικό πεδίο σε μια υπόσχεση λύσης ή μετάβασης. Η διαφορετική όμως αυτή μελωδική και ρυθμική κίνηση των διαφορετικών οργάνων χαρακτηρίζεται από έναν δισταγμό και μια αμφισημία και δεν πραγματοποιεί κάποια ξεκάθαρη κίνηση. Καθώς κάθε φορά καταλήγει σε (τρεις με την τέταρτη καταληκτική) ενδιάμεσες σιωπηλές γέφυρες όπου το tempo επιβραδύνεται και το υλικό ακινητοποιείται, δημιουργεί έτσι μια αίσθηση κυκλικότητας η οποία δεν οδηγεί πουθενά, μια περίπτυξη γύρω από μια ανεπίλυτη αναρώτηση.

Με πολλές επιρροές από τον Ives και το γενικότερο Αϊβισιανό ηχητικό σύμπαν αλλά και με ένα πολύ προσωπικό ιδίωμα η Crawford δημιουργεί ένα μικρό περίτεχνο ηχητικό περιβάλλον με έναν υφολογικά υποδειγματικό τρόπο. Αποτελεί επίσης ένα εξαιρετικό δείγμα δημιουργίας ενός ιδιαίτερου Ηχητικού Χώρου και εντάσσεται σε ένα γενικότερο ρεύμα μιας αισθητικής συγκρότησης που εκπορεύεται από έντονες ιδιοσυγκρασιακά προσωπικότητες η οποία κυριαρχεί κατά την ύστερη περίοδο της νεοτερικότητας στην αμερικανική ήπειρο (Cowell, Antheil, Cage, Nancarrow).

## 3.6. Η ανάδυση του Ηχητικού Χώρου: μια νέα αισθητική προσέγγιση

Η εμφάνιση μιας νέας ηχοποιητικής λειτουργίας στις πρώτες αυτές δεκαετίες του 20ού αιώνα η οποία προβάλλει για πρώτη φορά την χωρική διάσταση στην εκφορά

του ήχου αποτελεί ένα γεγονός. Για την ακρίβεια μπορούμε να μιλάμε για ένα διάσπαρτο πλήθος συνθετικών πρακτικών οι οποίες αναδεικνύουν διαφορετικές εκφάνσεις μιας τέτοιας λειτουργίας, σε ένα εύρος τόσο γεωγραφικό όσο και στυλιστικό. Αυτό δεν αρκεί ωστόσο από μόνο του ώστε να τεκμηριώσει κάποιο ιδιαίτερο μουσικό ιδίωμα: εκ πρώτης όψεως αποτελεί περισσότερο μια τάση η οποία ενυπάρχει σε διαφορετικές συνθετικές προσεγγίσεις. Ένα σημαντικό μέρος για παράδειγμα της εργογραφίας των Γάλλων Ηχοχρωματιστών ακολουθεί τη μορφή της προγραμματικής μουσικής και του συμφωνικού ποιήματος ενώ στα περισσότερα έργα τους κυριαρχεί μια ιδιαίτερη απεικονιστική διάθεση. Οι συνδέσεις ωστόσο αυτές αφορούν περισσότερο μια εξωτερική μορφή οργάνωσης η οποία δεν αγγίζει τον πυρήνα του ίδιου του μουσικού περιεχόμενου. Σε άλλες πάλι περιπτώσεις είναι δύσκολο να διατυπωθεί κάποια κεντρική αντίληψη η οποία σηματοδοτεί ένα κοινό αισθητικό περιεχόμενο καθώς κυριαρχεί περισσότερο η προσωπική σφραγίδα των συνθετών, χαρακτηριστικό εξάλλου γνώρισμα της εποχής γενικότερα. Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές τόσο στο έργο του Satie ο οποίος ακολουθεί μια ιδιόμορφη μοναχική μουσική πορεία αλλά και στους Αμερικανούς συνθέτες, πρωτίστως δε στον κυριότερο εκπρόσωπο αυτής της περιόδου, δηλαδή τον Charles Ives, καθώς ο μεν Varèse στα πρώτα του αυτά έργα διατυπώνει έναν ιδιότυπο εκλεκτικισμό και μέσω αυτού μια απόπειρα εκφοράς μιας νέας μουσικής γλώσσας, ενώ η Crawford Seeger προς το τέλος αυτής της περιόδου ακολουθεί ήδη το πρότυπο μιας νέας Αϊβισιανής διατύπωσης. Από την άλλη όμως πλευρά το συνθετικό αυτό σώμα φαίνεται πως το διατρέχει μια νέα αντίληψη σε σχέση με την οργάνωση και την άρθρωση του μουσικού υλικού, μια ιδιαίτερη προσέγγιση η οποία δεν έχει προγενέστερες αναφορές.

Η αναζήτηση ενός κοινού αισθητικού περιεχομένου σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις δεν αφορά σε μια κοινή οπτική των ίδιων των δημιουργών –οι οπτικές των οποίων ούτως ή άλλως ήταν ποικίλες και φαινομενικά ετερόκλητες μεταξύ τους–, αλλά στη διερεύνηση γενικότερων μορφικών προτύπων καθώς και εξω-μουσικών αντιλήψεων οι οποίες συνενώνουν τις διάσπαρτες τόσο γεωγραφικά όσο και ιδιωματικά αυτές συνθετικές προσεγγίσεις. Είναι περισσότερο η ίδια η εποχή η οποία συμβάλλει σε μια άλλη στάση για την μουσική δημιουργία: ο συνθέτης δεν δρα απλώς ως ένα ελεύθερο πνεύμα αλλά εμφορείται από τις αντιλήψεις του νεοτερικού

ανθρώπου γύρω από τα πράγματα και τις αναπαραστάσεις τους, εντός ενός πλαισίου όπου κυριαρχούν οι πολλαπλές εκφάνσεις της συνείδησης. Προκρίνεται έτσι μια πιθανή νέα υπό διαμόρφωση γλώσσα της μουσικής που χαρακτηρίζεται για την έντονη ηχοποιητική της πλευρά, μια στάση η οποία μετουσιώθηκε σε διάφορες εκφάνσεις στην πορεία διατρέχοντας τα νέα ρεύματα καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα, ιδιαίτερα δε από τη δεκαετία του 1950 και έπειτα. Αφορά έτσι μια γενικότερη αντίληψη εν τη γενέσει της, η οποία είχε μια συνέχεια και μια εξέλιξη και στην ακολουθούμενη περίοδο της μετανεοτερικότητας.

Στο επίκεντρο αυτής της τάσης βρίσκονται δύο σημαντικές έννοιες. Αφενός ένα νέο μορφοποιητικό στοιχείο το οποίο έμελλε να αναδειχθεί και να διαδραματίσει πιο οργανωμένα έναν καθοριστικό ρόλο στις επόμενες μεταπολεμικές δεκαετίες – ιδιαίτερα από τους Γάλλους συνθέτες της Σχολής της Συγκεκριμένης Μουσικής αλλά και της Ηλεκτρονικής Μουσικής γενικότερα: αυτό του *ηχητικού μορφώματος*, το οποίο ο Schaeffer ως *ηχητικό αντικείμενο* (*l'objet sonore*) διερεύνησε διεξοδικά και το ανήγαγε σε κεντρικό στοιχείο οργάνωσης της ηλεκτρονικής δημιουργίας. Το ηχητικό μόρφωμα αποτελεί πλέον μια μορφή η οποία πάλλεται έχει όγκο, μάζα και αδράνεια. Διαμορφώνει και κατοικεί εντός του χώρου.

Αφετέρου σε μια άλλη αντίληψη διαχείρισης του χρόνου όπου ο εξωτερικός χρόνος λειτουργεί περισσότερο ως αφορμή προκειμένου να ξεδιπλωθεί ο πολυσύνθετος εσωτερικός χρόνος ο οποίος εξυπηρετεί μια πολυδιάστατη λειτουργία της συνείδησης.

### 3.6.1. Ο υποκειμενικός χρόνος

Ο υποκειμενικός χρόνος αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα παράγωγα της εποχής της νεοτερικότητας, μια τάση η οποία εμφανίζεται κατά κύριο λόγο στο αφηγηματικό πεδίο – κυρίως στη λογοτεχνία αλλά και στην ποίηση –, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί και μια γενικότερη στάση ζωής η οποία διαπερνά τον νεοτερικό άνθρωπο στις μεγάλες πόλεις. Η αντίληψη αυτή εστιάζει στον χρόνο ως έναν μορφοποιητικό παράγοντα του χώρου: το παρόν δεν σηματοδοτεί πλέον μια στιγμιαία κατάσταση μεταξύ του παρελθόντος και του μέλλοντος, αλλά ως βιωμένος χρόνος εκτείνεται σε μια διάρκεια

το χρονικό εύρος της οποίας αντιστοιχεί στη λειτουργία που το πληρεί· μια λειτουργία η οποία προσλαμβάνεται σε μια συνεκτική συνέχεια χωρίς διαλείψεις.[262]

Ο χρόνος κατ' αυτήν την έννοια αποκτά μορφοποιητική δύναμη και αποτυπώνεται πλέον χωρικά (*temps espace*). Για τη μουσική δημιουργία αυτό συνιστά ένα από τα μεγαλύτερα άλματα, μια υπέρβαση, καθώς ενδογενώς η μουσική οργανώνεται και εκφέρεται εξ ορισμού μέσω του χρόνου, αποτελεί δηλαδή κυρίαρχα μια τέχνη η οποία εξαπλώνεται σε ένα χρονικό συνεχές (*temps durée*). Εντός αυτού του νέου μορφοποιητικού πλαισίου οι στάσεις και οι αντιλήψεις των συνθετών διαφοροποιούνται σημαντικά αναλόγως το συσσωρευμένο ιστορικό παρελθόν, τη γεωγραφική θέση και το ευρύτερο τους περιβάλλον, την ιδιοσυγκρασία και τον χαρακτήρα τους.

Χαρακτηριστικότερη ίσως περίπτωση μιας τέτοιας στάσης αποτελεί ο Erik Satie. Ο Satie αναδομεί εντελώς την έννοια του μουσικού χρόνου σε μια βαθιά υποκειμενική εμπειρία καθώς τα μοτίβα του στην καλύτερη περίπτωση εξελίσσονται σε μια αργή αχρονική διάσταση (*Trois Gymnopédies*), ενώ στις πιο ακραίες μορφές διατυπώνουν ένα αέναο ακίνητο παρόν (*Vexations* και *Musique D'Ameublement*). Υπό αυτήν την έννοια ο Satie φέρει την πλέον ριζοσπαστική αντίληψη για τη λειτουργία της χρονικότητας. Σε κάποιες περιπτώσεις καθώς ο χρονικός καμβάς ακινητοποιείται ο συνθέτης μοιάζει να μην έχει πρόθεση να επέμβει περισσότερο: τα θέματα στα έργα αυτά επαναλαμβάνονται απαράλλακτα, χωρίς την παραμικρή διαφοροποίηση – στην περίπτωση μάλιστα του *Vexations* σε μια μεγάλη χρονική έκταση επαναλήψεων. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο ακίνητος χρόνος δεν επενεργεί μορφοποιητικά σε κάποια μουσική ύλη, δεν παράγει χωρικότητα. Αντίθετα, στα *Trois Gymnopédies* ο υποκειμενικός χρόνος λειτουργεί περισσότερο υποστηρικτικά: καθώς ταλαντεύεται σε μια αδρανή κατάσταση διαμορφώνει ηχητικά αντικείμενα τα οποία εξαπλώνονται και καταλαμβάνουν τη χωρική διάσταση.

Σε μια αντίστοιχη λειτουργία ο Ravel με το *Boléro* επιδεικνύει με αριστοτεχνικό ενορχηστρωτικό τρόπο τη διαχείριση της χρονικότητας στη δημιουργία της χωρικής

262 Βλ. σχετικά και Dahlhaus 1982, 74-5.

διάστασης. Εδώ καθώς το ίδιο μουσικό παρόν επαναδιατυπώνεται ανά τακτά χρονικά διαστήματα σε διαφορετικές ηχοχρωματικές και φασματικές παραλλαγές, το χρονικό στοιχείο εγκλωβισμένο σε μια επαναληπτικότητα υποχωρεί σε μια λειτουργία η οποία αναδεικνύει ηχητικά μορφώματα με διακριτά φασματικά και ηχοχρωματικά χαρακτηριστικά. Καθώς μάλιστα αυτά συσσωρεύονται και χτίζουν σταδιακά ένα προδιαγεγραμμένο crescendo, το χωρικό στοιχείο αποκτά μια προοπτική δυναμικής εξάπλωσης.

Ο υποκειμενικός ωστόσο χρόνος δεν γεννάται μόνο μέσα από επαναλαμβανόμενες δομές. Αφορά μια γενικότερη λειτουργία η οποία επιδρά στη μουσική φόρμα με ποικίλους τρόπους και η οποία προκύπτει από την διαχείριση των μορφολογικών στοιχείων κίνησης του μουσικού χρόνου καθώς και της μνημονικής λειτουργίας της φόρμας. Στην κλασική μορφή ανάπτυξης του μουσικού θέματος η μουσική μνήμη χτίζει σχέσεις μιας διαρκούς εξελισσόμενης χρονικότητας: μια ακολουθιακά προδιαγεγραμμένη χρονική ροή μετάβασης σε διαφορετικές καταστάσεις μιας πρωταρχικής μουσικής ύλης, η οποία εκφέρεται κυρίως από το τονικό και αρμονικό της περιεχόμενο και η κίνηση της οποίας βασίζεται σε μια προδιαγεγραμμένη μνημονική λειτουργία. Μια τέτοια λειτουργία δεν αφήνει περιθώρια στην υποκειμενική αντίληψη του χρονικού στοιχείου καθώς κινείται σε μια αυστηρά προδιαγεγραμμένη χρονική ακολουθία με περίκλειστα όρια. Ένας φορμαλισμός αυτού του τύπου λειτουργεί κυρίαρχα προς όφελος της χρονικής και μόνο ανάπτυξης. Σε μια τέτοια λειτουργία η ανάδειξη ενός εσωτερικού χρόνου ακυρώνεται.

Σε μορφές μουσικής ανάπτυξης ωστόσο όπου η χρονική αυτή λειτουργία αδρανοποιείται, άλλες μορφές και σχέσεις εγκαθιδρύονται. Χαρακτηριστικό εδώ παράδειγμα αποτελούν τα απεικονιστικά τοπία των Γάλλων Ηχοχρωματιστών στα οποία έναντι της θεματικής ανάπτυξης προτάσσεται το σκηνικό τοπίο μέσα από διαρκείς ενθέσεις πολλαπλών ηχοχρωματικών διαστρωματώσεων. Το ηχητικό σκηνικό τοπίο στη συγκεκριμένη περίπτωση αποκαλύπτεται μέσα από διαφορετικά διακριτά επίπεδα ηχητικής αφήγησης τα οποία εκθέτονται σε διαδοχικές αθροιστικές ενθέσεις το ένα μετά το άλλο. Μια τέτοια οργάνωση του υλικού ανακαλεί κυρίως την *απεικονιστική εντύπωση*, η οποία προκρίνει την πολυδιάστατη υποκειμενική

αντίληψη: η μουσική μνήμη εστιάζει πλέον όχι σε χρονικά αλληλοδιαδεχόμενα μοτίβα αλλά σε έναν εξαπλωμένα χρονικά χώρο. Ο χρόνος αποκτά ένα συνεχές παρόν το οποίο χτίζει πολλαπλές χωρικές σημάνσεις.

Ο Ives ακολουθεί ένα αντίστοιχο μορφότυπο αλλά με μια άλλη λογική διαχείρισης του υλικού του. Αποτυπώνει ηχητικούς χώρους χωρίς διαμεσολαβήσεις. Τον ενδιαφέρει έτσι λιγότερο η απεικονιστική διαμεσολάβηση η οποία εν δυνάμει διαμορφώνει χωρικότητα, όσο το ίδιο το τοπίο ως άμεσα προσλαμβανόμενος χώρος, ηχητικά δηλαδή στιγμιότυπα που το περιβάλλουν και το αναδεικνύουν (*Central Park in the Dark*, *Three Places in New England*). Στο πλέον εσωστρεφές του έργο, το *The Unanswered Question,* ο ηχητικός χώρος αποκτά μια πλήρη υποκειμενική διάσταση καθώς οι μουσικές φράσεις αποτυπώνουν την εσωτερική συνειδησιακή κατάσταση: οι υπαρξιακές αναρωτήσεις οι οποίες προφανώς μένουν αναπάντητες. Αντίστοιχα στις πολυεπίπεδες ηχητικές διαστρωματώσεις στο δεύτερο μέρος της *4ης Συμφωνίας*, ο συνθέτης χρησιμοποιεί επιμέρους ηχητικές αφηγήσεις οι οποίες αφορούν γνώριμα μουσικά θέματα της ίδιας της εποχής: θρησκευτικοί ύμνοι, εμβατήρια, ragtime μελωδίες. Δημιουργεί έτσι ένα ηχητικό μωσαϊκό από οικίες μουσικές αναφορές, τις ηχητικές μνήμες οι οποίες περιβάλλουν και διαμορφώνουν το ευρύτερο μουσικό ηχοτοπίο της εποχής του. Ταυτόχρονα όμως δεν τον ενδιαφέρει μια αποτύπωση με την έννοια της άμεσα αναγνωρίσιμης προσληπτικότητας. Καθώς αναδιατάσσει το υλικό και το παραθέτει αντιστικτικά σε ομάδες επιμέρους συνόλων της ορχήστρας, οι αρχικές σημάνσεις χάνονται και στη θέση τους προβάλλεται ένας υποσυνείδητος μουσικός χώρος: πολλαπλά θραύσματα μουσικής μνήμης τα οποία συνενώνονται σε ένα φαινομενικά χαώδες φασματικά και δυναμικά πολυδιάστατα παλλόμενο ηχητικό σύμπαν, όμοιο με τον χαώδη εσωτερικό κόσμο της πολυδιάστατης συνείδησης η οποία διακρίνεται για τα πολλαπλά άλματα της.

Μια αντίστοιχη πολυδιάστατη μουσική κίνηση πραγματοποιεί και ο Varèse στο *Ameriqués* καθώς τα μουσικά θέματα τα οποία παραθέτει βρίσκονται σε μια διαρκή κατάσταση αποδόμησης. Στην περίπτωση αυτή παρόλο που κατά διαστήματα διατυπώνονται εμφανή θεματικά μοτίβα, αυτά συχνά διακόπτονται, ανατέμνονται και αναδιατάσσονται χρονικά σε μια διαρκή θραυσματική κίνηση η οποία όμως δεν

μοιάζει να υπαγορεύεται από κανέναν κανονιστικό χρονικό φορμαλισμό. Το υλικό διαρκώς αποδομείται για να επαναδομηθεί σε κάτι νέο, το οποίο όμως καθώς διαρκεί εφήμερα, δεν μπορεί να στοιχειοθετήσει καμία γραμμική χρονική εξέλιξη: εδώ η χρονικότητα διαρρηγνύεται σε ένα πολυδιάστατο σύνολο χρονικών θραυσμάτων το οποίο μοιάζει με τον πολυσήμαντο εσωτερικό χρόνο.

Ένα επίσης πολύ ενδιαφέρον δείγμα διατύπωσης των πολλαπλών σημάνσεων του εσωτερικού χρόνου διαφαίνεται και στο *Music for Small Orchestra* της Ruth Crawford Seeger, κυρίως μέσω της μετρικής οργάνωσης του υλικού. Εδώ ο βηματισμός του πιάνου σηματοδοτεί αυτή τη διάσταση σε μια χρονική ροή που μεταβάλλεται διαρκώς. Αρχικά σε 5/4 [μέτρα 1-5] και έπειτα σε 2/2, σποραδικός στην αρχή με συγκοπτόμενους φθόγγους και σε σύζευξη ανάμεσα στα μέτρα αποδομεί μετρικά το υπόλοιπο υλικό και δημιουργεί μια αίσθηση χρονικής διάχυσης, μια εξάπλωση ενός εσωτερικού χώρου. Στη συνέχεια [μέτρο 25] καθώς ο βηματισμός αυτός ακολουθεί τη βασική χρονική μέτρηση (5/4) μοιάζει να επιταχύνεται χωρίς ωστόσο να μεταβάλλεται το tempo, ενώ καθώς κάποια στιγμή παύει [μέτρα 42-43] ο χρόνος μοιάζει να ακινητοποιείται. Το ίδιο μοτίβο επαναλαμβάνεται για δύο ακόμη φορές, ώσπου μετά την τρίτη παύση [μέτρα 66-67] το πιάνο επανέρχεται στην πλέον αργή του εκφορά (ολόκληρα σε σύζευξη) και ο χώρος μοιάζει να αιωρείται άχρονα. Ακολουθεί μια τελική επαναφορά στον κανονικό βηματισμό [μέτρο 76] πριν επιλυθεί οριστικά. Η χρονική αυτή πολυκύμαντη ασάφεια ενισχύεται ακόμη περισσότερο από τις κινήσεις και των υπολοίπων οργάνων στα ξύλινα πνευστά (φλάουτο, κλαρινέτο και φαγκότο) και στα έγχορδα (δύο ζεύγη βιολιών και δύο βιολοντσέλα) καθώς ο επιτονισμός στην μετρική τους κίνηση μεταβάλλεται διαρκώς (σε τρίηχα, τετράηχα και εξάηχα). Η συνολική αίσθηση που προκαλείται είναι μια διαρκής χρονική αποδόμηση, ένας πολύπλευρος μουσικός χρόνος ο οποίος καθώς δεν αναπαράγει σταθερά χρονικά σημεία, σηματοδοτεί ένα πολυδιάστατο χρονικό παρόν.

### 3.6.2. Το ηχητικό μόρφωμα

Η εξάπλωση του υποκειμενικού χρόνου σε ένα απροσδιόριστο χρονικό συνεχές γεννάει μορφώματα πολύ διαφορετικά από αυτά που παρουσιάζει ο μουσικός

φθόγγος. Εμφανίζει νέες ιδιότητες και προϋποθέτει νέες μορφές οργάνωσης του μουσικού υλικού. Ο Varèse αντιλαμβανόμενος μια τέτοια ανάγκη οραματίζεται "*στη θέση της γραμμικής αντίστιξης, την κίνηση ηχητικών μαζών ή μεταβαλλόμενων διαστρωματώσεων*", καθώς επίσης και "*συγκεκριμένες μεταλλάξεις οι οποίες καθώς πραγματοποιούνται σε συγκεκριμένες διαστρωματώσεις αυτές προβάλλονται σε άλλες διαστρωματώσεις οι οποίες κινούνται με διαφορετικές ταχύτητες και σε διαφορετικές κατευθύνσεις*".[263] Η ηχητική μάζα ως πρωταρχική ηχοποιητική ύλη αποτελεί για τον Varèse τον πυρήνα της μουσικής του σκέψης.

Μέσα από αυτές τις διεργασίες το *ηχητικό μόρφωμα* σε αντίθεση με τον μουσικό φθόγγο αφορά μια αυτόνομη μορφή ηχητικής εκφοράς η οποία παρουσιάζει ιδιαίτερα μορφολογικά χαρακτηριστικά υφής, μάζας, αδράνειας και κίνησης· αποτελεί δηλαδή ένα *σώμα* το οποίο πάλλεται εντός ενός χωρικού συνεχούς και το οποίο αλληλεπιδρά με άλλα αντικείμενα οριοθετώντας και προσδιορίζοντας τις ξεχωριστές χωρικές ιδιότητες κάθε Ηχητικού Χώρου.

Πρωτοπόροι σε αυτήν την εξέλιξη υπήρξαν οι Γάλλοι Ηχοχρωματιστές οι οποίοι καθώς θέλησαν να αποδώσουν *είδωλα* σε έναν *σκηνικό χώρο* αντιμετώπισαν τη μορφολογική αυτή πρόκληση οργανώνοντας νέες ηχητικές δομές που ηχούσαν με μία αυθύπαρκτη οντολογικά μορφή εντός ενός προδιαγεγραμμένου ηχητικού καμβά. Ο Debussy στα απεικονιστικά του έργα πρωτοδιατύπωσε τέτοιες μορφές ειδώλων οργανώνοντας νέες τονικές δομές οι οποίες απαλλαγμένες από τις καθιερωμένες τονικές συσχετίσεις αποτελούν πλέον αυτόνομες οντότητες. Οι τεχνικές τις οποίες ενέπλεξε εστιάζουν κυρίως στο τονικό και μετρικό περιεχόμενο: χρήση διάφωνων διαστημάτων (dissonant intervals) –ελαττωμένων και αυξημένων– πρόσθετοι φθόγγοι (added notes), δεύτερες παράλληλες τριάδες (second triads), φθόγγοι σε σύζευξη (tied notes) και συγκοπτόμενες ρυθμικές αγωγές (syncopation) καθώς και ένα πλήθος συνηχητικών δομών κυρίως μέσα από εκτελεστικές και χειρονομικές πρακτικές. Όλες οι παραπάνω τεχνικές είχαν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία διακριτών *ηχητικών δομών* οι οποίες ξεχώριζαν για την ιδιαίτερη ηχητική τους ταυτότητα με έναν χαρακτηριστικό τρόπο από το υπόλοιπο μουσικό υλικό.

263 Varèse 1966, 11.

Στον περισσότερο τονικά άκαμπτο αλλά ενορχηστρωτικά σπουδαίο τεχνίτη Ravel μπορούν να αποδοθούν αντίστοιχα χαρακτηριστικά σε ένα άλλο επίπεδο οργάνωσης. Το έργο του Ravel στο μεγαλύτερο μέρος του χαρακτηρίζεται κυρίως για την τεχνική αρτιότητα και την ενορχηστρωτική του εμμονή, μια αισθητική προσέγγιση η οποία δανείζεται στοιχεία από έναν ιδιόμορφο μουσικό φορμαλισμό. Τα απεικονιστικά είδωλα του Ravel διακρίνονται μέσα από ρυθμικά συγκοπτόμενες συγχορδίες χωρίς επίλυση (non-functional harmonies) σε παράλληλη κίνηση, εναλλαγές ανάμεσα σε τονικά καθαρές και χρωματικά αμφίσημες μελωδικές γραμμές, συγκοπτόμενους και καθαρούς ρυθμούς, ηχητικά εξαπλωμένο και legato παίξιμο. Σε πολλές περιπτώσεις οργανώνει διαφορετικές ομάδες φθόγγων με διακριτά χαρακτηριστικά διαφορετικής τονικότητας και ρυθμού επανάληψης αλλά και με διαφορετικές εκτελεστικές οδηγίες ως προς την δυναμική εκφορά και την απόδοση της υφής. Στα ορχηστρικά έργα οι ομαδοποιήσεις αυτές αφορούν υποσύνολα οργάνων με ιδιαίτερη ηχοχρωματική υφή τα οποία αρθρώνουν διακριτά επίπεδα ηχητικής αφήγησης και εκθέτονται με καθαρότητα και διαύγεια σε διαδοχικές αθροιστικές ενθέσεις το ένα μετά το άλλο.

Για τους Γάλλους λοιπόν συνθέτες η ανάδειξη του νέου αυτού ηχητικού μορφώματος αποτέλεσε μια αναδιάταξη επιμέρους δομών στο τονικό, μετρικό, ενορχηστρωτικό και ηχοχρωματικό πεδίο, προσέγγιση η οποία πηγάζει από μια περισσότερο παραδοσιοκρατική αντίληψη, μιας οργάνωσης που βασίζεται σε έναν προγενέστερο φορμαλισμό. Τα έργα τους παραμένουν έτσι εντός ενός "αποδεκτού" πλαισίου. Οι Αμερικανοί ωστόσο συνθέτες λειτούργησαν περισσότερο ανατρεπτικά καθώς η αναδιάταξη αυτή δεν αφορά επιμέρους δομές, αλλά ουσιαστικά το συνολικό μορφικό περιεχόμενο. Στα έργα του Ives, του Varèse και της Crawford Seeger οι ηχητικοί χώροι πάλλονται ως ένα κοινό σώμα, ως μια ηχητική μάζα η οποία εξαπλώνεται σε όλη την έκταση του χωρικού καμβά. Στο δεύτερο μέρος της *4ης Συμφωνίας* ο Ives χρησιμοποιεί όλο το δυναμικό και εκφραστικό εύρος της ορχήστρας για να επιτύχει κάτι τέτοιο. Ο λόγος για τον οποίο μοιράζει την ορχήστρα σε διαφορετικά υποσύνολα δεν είναι για να αποδώσει διακριτά επίπεδα αφήγησης –όπως θα έπρατταν οι Γάλλοι ομότεχνοι του–, αλλά καθώς οδηγεί τα υποσύνολα αυτά να ηχούν σε μια φαινομενικά χαώδη ταυτοχρονία, παράγει ένα πυκνό ηχητικό μόρφωμα το οποίο διαμορφώνει και

καταλαμβάνει έναν παλλόμενο ηχητικό χώρο. Με μια αντίστοιχη λογική και ο Varèse στο *Ameriqués* διατάσσει διαφορετικές ομάδες οργάνων κάθε μία από τις οποίες υλοποιεί αυτήν την κίνηση των ηχητικών μαζών και των μεταβαλλόμενων διαστρωματώσεων τις οποίες οραματίστηκε για τη δική του μουσική, με διαφορετικές ταχύτητες και σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Στο έργο αυτό διαφορετικές ομάδες οργάνων θραυσματοποιούν και αναδιατάσσουν την φορμαλιστική κανονικότητα, αναδεικνύοντας ηχητικές μάζες οι οποίες καταλαμβάνουν τον ηχητικό χώρο μέσα από μια πρωτόγονη καταιγιστική ορμή.

Σε μια άλλη προσέγγιση η Crawford Seeger δομεί ένα αντίστοιχο χωρικό μόρφωμα καθώς οργανώνει το μουσικό σύνολο σε ξεχωριστά παράλληλα επίπεδα αφήγησης τα οποία κινούνται σε ταυτοχρονία μέσα από διαφορετικά όμως μετρικά σχήματα. Η χρήση της δυσαρμονικής αντίστιξης (dissonant counterpoint) και των μικροτονικών διαστημάτων (microtonalities) επιτείνει την αμφίσημη αίσθηση αυτής της κινούμενης ηχητικής μάζας, η οποία εξαπλώνεται στο χωρικό συνεχές.

Κατ' αυτόν τον τρόπο οι Αμερικανοί συνθέτες απαλλαγμένοι από τα παραδοσιακά φορμαλιστικά σχήματα κατόρθωσαν μέσα από τα έργα τους να αναδείξουν την έννοια του ηχητικού μορφώματος με έναν πολύ πιο άμεσο και ουσιαστικό τρόπο. Ταυτόχρονα καθώς η Ευρώπη μετά τα τραύματα του Μεγάλου Πολέμου έμπαινε στην σκοτεινότερη φάση του μεσοπολέμου και το αστικό οικοδόμημα κατέρρεε σε ένα κλίμα αβεβαιότητας και παρακμής – γεγονότα τα οποία οδήγησαν στον δεύτερο καταστροφικότερο πόλεμο –, οι Αμερικανοί συνθέτες αποτέλεσαν τη γέφυρα ανάμεσα στην Νεοτερικότητα των αρχών του 20ού αιώνα και στις πρωτοπορίες οι οποίες έμελλε να αναγεννηθούν μεταπολεμικά.

# 4. Η διαμόρφωση του Ηχητικού Χώρου μέσα από τη Νέα Μεταπολεμική Μουσική (1950-80)

*Η μεταπολεμική εποχή και τα νέα μέσα* (*μαγνητοταινία, συνθετητής, ηλεκτρονικοί υπολογιστές*). *Η αισθητική του μέσου. Η αισθητική της αυθεντίας. Ο ιδρυματικός και ακαδημαϊκός χαρακτήρας. Ιδιώματα και χωρικότητα: η Συγκεκριμένη Μουσική και η χρονική κατάτμηση/ Elektronische Musik και το τρίεδρο αναφοράς/ Μουσική με μαγνητοταινία/ Columbia-Princeton Electronic Music Center/ Μουσική με Υπολογιστή. Η Ακουσματική Μουσική & το ηχητικό αντικείμενο. Ενόργανη μουσική δημιουργία και χωρικότητα: ηχητική μάζα, τονική επικέντρωση & χρονική στάση, το ελάχιστο μοτίβο*.

## 4.1. Χαρτογραφώντας την μεταπολεμική εποχή: νέες αντιλήψεις και νέα μέσα

Μια νέα εποχή για τη μουσική δημιουργία, αυτή της *Νέας Μουσικής του δευτέρου μισού του 20ού αιώνα*[264] ξεκινάει στα μεταπολεμικά χρόνια, οι απόηχοι της οποίας φτάνουν μέχρι και τις ημέρες μας. Η απαρχή της δεν θα μπορούσε ίσως να αποτυπωθεί καλύτερα παρά από ένα μουσικό έργο το οποίο γράφτηκε μέσα στη δίνη του πολέμου. Πρόκειται για μια σύνθεση του 1941 με τον πολύ εύγλωττο τίτλο "*Κουαρτέτο για το τέλος του κόσμου*" (*Quatuor pour la fin du temps*), έργο το οποίο συνέθεσε και παρουσίασε σε πρώτη εκτέλεση ο Messiaen όντας έγκλειστος στο ναζιστικό στρατόπεδο συγκέντρωσης του Görlitz μαζί με τρεις ακόμη συγκρατούμενους του. Η σύνθεση αυτή για κλαρινέτο, βιολί, τσέλο και πιάνο, διαρθρωμένη σε οκτώ μέρη με έντονο θρησκευτικό και τελειολογικό χαρακτήρα δεν μνημονεύεται μόνο για την ούτως ή άλλως υψηλή μουσική της αξία. Αντικατοπτρίζει πάνω από όλα το ανθρώπινο υπαρξιακό δράμα και συγκλονίζει ακόμα και σήμερα μεταφέροντας με τον πλέον σπαρακτικό τρόπο τη φρίκη του πολέμου, τον αγώνα για επιβίωση αλλά και τη μεταφυσική αγωνία του θανάτου. Επιπρόσθετα καθώς ο χαρακτήρας και το ύφος του έργου μουσικά δεν παρουσιάζει καμία άμεση συγγένεια με οτιδήποτε προγενέστερο, σηματοδοτεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο το πέρασμα στη Νέα Μουσική του δευτέρου μισού του 20ού αιώνα. Εμφανίζεται έτσι για πρώτη φορά ένα εντελώς νέο μουσικό άκουσμα.

264 Αν και ο όρος *Σύγχρονη Μουσική* (*Contemporary Music*) αποτελεί έναν πιο δόκιμο χαρακτηρισμό για τη συγκεκριμένη περίοδο, αφορά ωστόσο κυρίως την ενόργανη δημιουργία.

Σημαδεμένη από δύο χρονικά κοντινούς καταστροφικούς πολέμους το αίτημα για μια ριζική μεταβολή στα μουσικά πράγματα προκύπτει ως φυσικό επακόλουθο. Η νέα αυτή μεταπολεμική εποχή χαρακτηρίζεται κυρίαρχα από τη χρήση νέων μέσων για τη μουσική δημιουργία. Το *μαγνητόφωνο*, οι *γεννήτριες ήχου*, ο *συνθετητής* και ο *ηλεκτρονικός υπολογιστής* αποτελούν τις νέες τεχνολογίες τις οποίες χρησιμοποιεί ένα ευρύ σώμα νέων συνθετών για την παραγωγή μουσικών έργων. Καθώς πραγματοποιείται αυτή η στροφή στα νέα μέσα προβάλλουν ζητήματα σε σχέση με τη χρήση τους, τη δομική οργάνωση, τα ιδιαίτερα μορφολογικά χαρακτηριστικά αλλά και τα νέα αισθητικά κριτήρια τα οποία προκύπτουν, θέτοντας έτσι εκ νέου το ερώτημα των ορίων της μουσικής δημιουργίας αλλά και της ίδιας της μουσικής τέχνης.

Σε μια αντίστοιχη κίνηση στην ενόργανη μουσική δημιουργία διατυπώνεται μια νέα μορφή του σειραϊσμού, ο *Καθολικός Σειραϊσμός* (*Total* ή *Integral Serialism*), σύμφωνα με τον οποίο αριθμητικές σειρές χρησιμοποιούνται προκειμένου να οργανώσουν όχι μόνο την τονική διαδοχή αλλά και τις διάρκειες, τις δυναμικές και σε κάποιες περιπτώσεις ακόμη και την ποικιλματική εκφορά ή το ηχόχρωμα. Άλλες μορφές οργάνωσης βασίζονται επίσης σε αυστηρά προκαθορισμένες στοχαστικές διαδικασίες ή ακόμη και στην τυχαιότητα (*αλεατορισμός*). Σε μια άλλη κατεύθυνση ένα σώμα έργων συγκροτείται με βάση ένα έντονο εννοιολογικό πλαίσιο το οποίο συμβαδίζει με το γενικότερο πρόταγμα του μετανεοτερικότητας που κυριαρχεί τις πρώτες αυτές μεταπολεμικές δεκαετίες και στα οποία συχνά η μουσική πράξη συνδιαλέγεται με άλλες μορφές δημιουργικής έκφρασης όπως η πρόζα, οι επιτελεστικές πρακτικές, ο χορός, η ζωγραφική κ.α. Υπάρχουν όμως και συνθέτες οι οποίοι διαφοροποιούνται σημαντικά από τα κυρίαρχα αυτά ρεύματα και διαμορφώνουν ένα προσωπικό ιδίωμα που σε αρκετές περιπτώσεις προτάσσει μια νέα ηχοποιητική διάσταση. Σε κάθε πάντως περίπτωση τα νέα μέσα αποτέλεσαν τον πόλο έλξης γύρω από τον οποίο διαμορφώθηκε η νέα γλώσσα, καθώς ακόμη και συνθέτες οι οποίοι προέρχονταν από διαφορετικά μουσικά ιδιώματα πειραματίστηκαν έστω και περιστασιακά με αυτά.

Κυρίαρχο χαρακτηριστικό της νέας αυτής μεταπολεμικής εποχής αποτέλεσε η διάρρηξη με κάθε προγενέστερη μορφή μουσικής οργάνωσης και το έντονο στοιχείο του πειραματισμού, σε μια αντιστοιχία με τις πρωτοπορίες των αρχών του 20ού αιώνα. Έτσι αυτό που στις αρχές του 20ού αποτέλεσε μια μορφή έκφρασης ενός περιθωρίου ενάντια στο μουσικό κατεστημένο, εγκαθιδρύεται μετά από μια μεγάλη χρονική περίοδο στην πλέον πλήρη και συνειδητή του υπόσταση ως μια αναπόφευκτη εξέλιξη και ουσιαστικά καταλήγει να διαμορφώσει χαρακτηριστικά μιας ιδιόμορφης καθεστωτικής αντίληψης: κάθε μορφή *νεο-* (Ρομαντισμού, Κλασικισμού) βρίσκεται πλέον στο περιθώριο των εξελίξεων και αποτελεί μια μομφή, ένα βολικό "δημιουργικό αποκούμπι", μια εύκολη προσφυγή στην επαναδιατύπωση μιας παρελθούσης εποχής.[265]

Κυρίαρχα εξωτερικά στοιχεία της νέας αυτής μουσικής, τουλάχιστον κατά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, αποτέλεσαν ο στενά ιδρυματικός και ακαδημαϊκός της χαρακτήρας. Φορείς υλοποίησης της αποτελούν εξειδικευμένα *κέντρα μουσικής δημιουργίας και έρευνας* τα οποία αρχικά φιλοξενούνταν σε εξωμουσικούς χώρους που είχαν τα μέσα και τους πόρους να υποστηρίξουν τέτοιας μορφής εγχειρήματα και όπου η πρόσβαση ήταν ούτως ή άλλως περιορισμένη: ραδιοφωνικά ιδρύματα, πανεπιστημιακά ερευνητικά κέντρα, είτε ακόμη και ερευνητικά τμήματα μεγάλων εταιριών. Το ίδιο μοντέλο ωστόσο ακολουθήθηκε και κατά την μεταγενέστερη εγκαθίδρυση αυτόνομων πλέον ερευνητικών κέντρων τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική με σκοπό τη μουσική έρευνα και δημιουργία.[266] Στο γεγονός αυτό συνέβαλαν δύο καθοριστικοί παράγοντες. Αφενός το υψηλό κόστος της τεχνολογίας: οικονομικά απαγορευτικό για το ευρύ κοινό, σε αρκετές δε περιπτώσεις δυσπρόσιτο ακόμα και για τα μεγάλα ακαδημαϊκά ιδρύματα το οποίο συνήθως καλυπτόταν από γενναιόδωρες χρηματοδοτήσεις υπό μορφή δωρεών. Τα νέα μέσα αποτελούσαν λοιπόν έναν πολύτιμο πόρο ο οποίος διαμοιραζόταν σε λίγους και με περιορισμούς. Τα κέντρα αυτά χάραζαν έτσι τη δική τους πολιτική και διαμόρφωναν επακόλουθα τη δική τους αισθητική αντίληψη.[267] Ένας δεύτερος αφετέρου σημαντικός παράγοντας αφορούσε σε μια αίσθηση ενός εγχειρήματος μοναδικότητας το οποίο καλλιέργησε

265 Βλ. και Lewis 2003.

266 Με μια πιο περίκλειστη ιδρυματική λογική στην Ευρώπη (Παρίσι–IRCAM) και περισσότερο ακαδημαϊκή στην Αμερική (Columbia-Princeton CEMC, Stanford CCRMA).

267 Περισσότερα για το ζήτημα αυτής της ιδρυματοποίησης βλ. και Born 1995.

μια μορφή καλλιτεχνικής αυθεντίας. Σύμφωνα με αυτήν την αντίληψη η μουσική πλέον γίνεται ολοένα και δυσκολότερη στην κατανόηση της, ενώ ο συνθέτης δεν ήταν υποχρεωμένος να ακολουθεί τον μέσο όρο των ακροατών.[268]

Είναι σημαντικό επίσης να τονιστεί πως σχεδόν όλα αυτά τα κέντρα προέτασσαν στον τίτλο τους το επίθετο *ερευνητικός* καθώς το εγγενώς δομικό στοιχείο της έρευνας αποτελούσε μια αναπόσπαστη λειτουργία στη νέα αυτή μουσική δημιουργία: τα νέα μέσα έπρεπε να διερευνηθούν σε βάθος ως προς το εκφραστικό και δημιουργικό τους εύρος. Χρησιμοποιήθηκαν λοιπόν και μια σειρά από νέες τεχνολογίες ανάλυσης του μουσικού σήματος με αποτέλεσμα να δοθεί για πρώτη φορά η δυνατότητα ανάλυσης της ίδιας της μουσικής πράξης ως προσληπτική λειτουργία. Υπήρξε έτσι τουλάχιστον στα πρώτα χρόνια μια διαδεδομένη πεποίθηση πως η μουσική πράξη μπορούσε πλέον να ποσοτικοποιηθεί και να αναλυθεί σε μετρήσιμα χαρακτηριστικά, δηλαδή να *αντικειμενικοποιηθεί*. Δημιουργήθηκε κατ' αυτόν τον τρόπο η πεποίθηση μιας επιστημονικής προσέγγισης η οποία θα μπορούσε να εξηγήσει με επαρκή πληρότητα το μουσικό φαινόμενο. Σε αυτήν την τάση περιπλέκονταν ένα πλήθος διαφορετικών πεδίων στη βάση μιας διεπιστημονικής διεργασίας η οποία εκτεινόταν από την φυσική και την ακουστική ως τις θεωρίες της πληροφορίας και τα μαθηματικά αλλά και την ψυχολογία, τις γνωσιακές θεωρίες καθώς και τις νευροεπιστήμες.[269]

Η πλέον ωστόσο επαναστατική συμβολή της νέας αυτής τεχνολογίας αφορούσε στη δυνατότητα *καταγραφής* του ήχου: αν και οι πρώτες συσκευές είχαν ήδη εμφανιστεί αρκετές δεκαετίες νωρίτερα με τη μορφή του φωνογράφου, η ευκολία του μαγνητικού μέσου στη διαχείριση του αποτέλεσε σημείο καμπής στην εξέλιξη αυτή. Ο ήχος για πρώτη φορά αποκτά *μνήμη*, μπορεί δηλαδή να αποθηκευθεί και να αναπαραχθεί αμετάβλητος στο χρονικό διηνεκές εσαεί, γεγονός τεράστιας σημασίας για τη μουσική, και όχι μόνο, πράξη το οποίο μπορεί να συγκριθεί μόνο με την ανακάλυψη της τυπογραφίας. Μια καθαρά χρονική τέχνη αποκτά έτσι τη δυνατότητα όχι μόνο να ακινητοποιεί τον χρόνο αλλά μέσα από τα νέα αυτά ιδιώματα να τον *μεταβάλει*. Το γεγονός αυτό δεν αποτελεί μόνο μια τεχνολογική δυνατότητα σημαντικά

268 Οι απόψεις αυτές συνοψίζονται αρκετά εύγλωττα στο περίφημο άρθρο του Babbitt του 1958 "*The Composer as Specialist*", παραφρασμένο και ως "*Who Cares If you Listen?*" (Peles 2003, 48-54).
269 Από τα πλέον επιδραστικά έργα αυτής της τάσης βλ. Moles 1972.

διαφοροποιημένη ως προς τις μουσικές τεχνολογίες του παρελθόντος· αποτελεί κυρίαρχα τον *ταυτοτικό πυρήνα* της νέας αυτής μουσικής δημιουργίας. Ουσιαστικά η νέα μεταπολεμική μουσική αφορά στη χρονική αυτή διαμόρφωση, καθώς πλέον η χρονικότητα αποτελεί ένα εύπλαστο μέσο στα χέρια του συνθέτη. Και ακριβώς εδώ εντοπίζεται το κομβικό σημείο μιας νέας αντίληψης η οποία εδράζεται στον Ηχητικό Χώρο καθώς πρωτίστως είναι αυτή η ίδια η χρονική πλαστικότητα μέσω της οποίας δίνεται η δυνατότητα να διατυπωθεί η χωρική αυτή διάσταση.

Οι αντιλήψεις ωστόσο οι οποίες σχετίζονταν με την ανάδειξη των στοιχείων που διαμορφώνουν τον Ηχητικό Χώρο ως έννοια και ως μορφή άργησαν να αναδειχθούν. Αρχικά προκύπτουν σποραδικά σε έργα συνθετών και με έναν μάλλον έμμεσο τρόπο. Στις πρώτες μάλιστα μεταπολεμικές δεκαετίες υποστηρίζεται περισσότερο από ένα σώμα έργων της ενόργανης μουσικής παρά από συνθέτες των νέων μέσων – η ενόργανη εξάλλου μουσική είχε ήδη μια σημαντική παρακαταθήκη προς την κατεύθυνση αυτή. Δεδομένου του σαφώς μεγαλύτερου εκφραστικού εύρους των νέων μέσων αυτό αποτελεί ένα παράδοξο. Μια βασική εξήγηση προέρχεται από το γεγονός πως προτεραιότητα για τους συνθέτες των νέων μέσων αποτελούσε μια στάση διερευνητικού χαρακτήρα ούτως ώστε να διαμορφώσουν μια πρωταρχική μορφοποιητική ταυτότητα, έναν λόγο ύπαρξης ως ισοδύναμοι συντελεστές της μουσικής πράξης σε αντιστοιχία με την ενόργανη μουσική. Οχυρωμένοι έτσι πίσω από μια αυστηρή σύνταξη προσπαθούν να οριοθετήσουν το ιδίωμα τους. Στην πορεία αυτή δεν χωρούσαν διαφοροποιήσεις.[270] Χρειάστηκε λοιπόν να προϋπάρξει ένα συνθετικό έργο αλλά και ένα ερευνητικό και θεωρητικό υπόβαθρο μαζί με ένα εμπειρικό σώμα προκειμένου να υποστηριχθεί η μορφολογική υπόσταση της νέας αυτής μουσικής εκφοράς, ούτως ώστε να οριοθετηθεί και να διεκδικήσει τον χώρο της, να αποκτήσει τη δική της γλώσσα. Ουσιαστικά η διαδικασία αυτή θυμίζει την ίδια πορεία ενηλικίωσης της δυτικής ενόργανης μουσικής μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα συμπυκνωμένη σε ένα χρονικό διάστημα λίγων δεκαετιών: από την αυστηρά οριοθετημένη σύνταξη στην αποδόμηση της και στην εκφραστική εξάπλωση.

270 Χαρακτηριστική ήταν η αμήχανη έως και εχθρική στάση απέναντι στον Luc Ferrari από τους υπόλοιπους συνθέτες του GRM όταν πρωτοπαρουσίασε το ανατρεπτικό *Presque Rein* (Robindoré 1998, 13).

Γενικά η εξέλιξη της νέας μεταπολεμικής μουσικής μπορεί να ιδωθεί μέσα από δύο περιόδους. Η πρώτη περίοδος διαρκεί από το 1950 μέχρι χονδρικά τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και χαρακτηρίζεται από μια προσέγγιση περισσότερο ιδρυματική και οριοθετημένη, ακολουθεί μια ενδιάμεση μεταβατική περίοδος στη δεκαετία του 1980 και από τη δεκαετία πλέον του 1990 και έπειτα προβάλλει μια δεύτερη περίοδος όπου ακολουθείται μια νέα κατεύθυνση με ένα μεγαλύτερο άνοιγμα σε περισσότερες εξω-ακαδημαϊκές μορφές έκφρασης.

Αισθητικά οι δύο αυτές περίοδοι μπορούν να ανακεφαλαιωθούν μέσα από δύο σημαντικά κείμενα τα οποία συνοψίζουν με αρκετά εύγλωττο τρόπο το πνεύμα της κάθε εποχής. Το πρώτο αφορά στο περίφημο άρθρο του *Milton Babbitt* του 1958 με τίτλο "*The Composer as Specialist*" –παραφρασμένο και ως "*Who Cares If you Listen?*"– στο οποίο επικεντρώνεται στο πνεύμα της αυθεντίας του δημιουργού της περιόδου εκείνης καθώς και στη στάση του απέναντι στο κοινό. Το δεύτερο αφορά στο εξίσου εμβληματικό "*The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music*" δημοσιευμένο το 2000 από τον *Kim Cascone*. το οποίο ανάγει την αισθητική του σφάλματος ως πρωταρχικό στοιχείο δημιουργίας, ασκώντας κριτική στις ιδρυματικές πεποιθήσεις και στον ακαδημαϊκό χαρακτήρα της ηλεκτρονικής μουσικής περί "σωστού" και "λάθους". Πραγματοποιείται παράλληλα ένα άνοιγμα στις νέες μουσικές της αστικής ηλεκτρονικής σκηνής.

Στην νέα αυτή μεταπολεμική εποχή κυριαρχεί το θεωρητικό σώμα του Pierre Schaeffer μέσα από το οποίο πρωτοδιατυπώνεται η έννοια του *ηχητικού αντικείμενου* ανάγοντας το ως κυρίαρχο δομικό στοιχείο της νέας αυτής μουσικής.[271] Η πραγματεία του Schaeffer εδραίωσε ένα πολύ ισχυρό μοντέλο το οποίο διαμόρφωσε την θεωρητική σκέψη και την συνθετική πρακτική σε όλη την πρώτη περίοδο, ενώ αποτέλεσε σημείο αναφοράς και για την μετέπειτα πορεία της ηλεκτρονικής μουσικής γενικότερα. Κατά τη δεκαετία του 1980 και έχοντας πάντα ως σημείο αναφοράς την παρακαταθήκη του Schaeffer, αρχίζει να αναπτύσσεται ένα νέο θεωρητικό σώμα

271 Ένα πραγματικά τιτάνιο έργο αποτελεί η μετάφραση του έργου του στην αγγλική γλώσσα μόλις το 2017 από την Christine North και τον John Dack κυρίως ως προς την απόδοση της ορολογίας [βλ. Schaeffer, Pierre. (1966) 2017].

κυρίως από μια νέα γενιά αγγλόφωνων συνθετών.[272] Μια τέτοια περίπτωση αφορά στο μοντέλο της *Φασματομορφολογίας* (*Spectromorphology*) του *Denis Smalley* το οποίο πρωτοδιατυπώθηκε στη δεκαετία του 1980 και ολοκληρώθηκε στη δεκαετία του 1990,[273] ένα ολοκληρωμένο περιγραφικό εργαλείο της ηλεκτροακουστικής μουσικής επηρεασμένο σε σημαντικό βαθμό από την *Τυπο-Μορφολογία* (*Typo-Morphology*) των ηχητικών αντικειμένων που πρότεινε αρχικά ο Schaeffer. Στα τέλη της δεκαετίας του 2000 ο Smalley διατυπώνει ένα νέο μοντέλο κεντρικό στοιχείο του οποίου αποτελεί η έννοια της *Χωρομορφής* (*Spaceform*).[274] Αναγνωρίζει έτσι με τον πλέον ξεκάθαρο τρόπο την χωρική διάσταση του ηχητικού και μουσικού φαινομένου και για πρώτη φορά προτείνει ένα ολοκληρωμένο σύστημα ανάλυσης και αποτύπωσης το οποίο εκκινεί και περιπλέκεται αποκλειστικά γύρω από αυτήν.

Στο παρόν κεφάλαιο εξετάζεται η πρώτη μεταπολεμική χρονικά περίοδος έως τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και η συσχέτιση της με το χωρικό ιδίωμα ιδωμένη μέσα από τις διαφορετικές σχολές και τα αντίστοιχα μουσικά ρεύματα καθώς και τις κυρίαρχες μορφολογικές θεωρήσεις αλλά και αισθητικές αντιλήψεις της εποχής.

## 4.2. Αισθητικές και αντιλήψεις

Η νέα μεταπολεμική περίοδος από τη δεκαετία του 1950 μέχρι και τη δεκαετία του 1980 σηματοδοτείται από μία άνευ προηγουμένου ανάπτυξη νέων μέσων και τεχνολογιών τα οποία στεγάζονται σε περίκλειστα ακαδημαϊκά και ερευνητικά ιδρύματα. Επιπρόσθετα σταδιακά αναπτύσσονται θεσμοί και οργανισμοί οι οποίοι λειτουργούν ως θεματοφύλακες οριοθετώντας το πλαίσιο της αποδεκτής μουσικής πράξης. Οι δομές και οι τάσεις αυτές αναδεικνύουν μια αντίληψη για τη μουσική η οποία κινείται κυρίαρχα γύρω από την *αυθεντία του συνθέτη*, μέσα από ένα πλέγμα πολιτικών και κοινωνικών πρακτικών συνυφασμένες με το πνεύμα της εποχής.

272 Αφορά κυρίως τους Άγγλους Simon Emmerson και Trevor Wishart και τον Νεοζηλανδό Denis Smalley.
273 Smalley, 1997. Για μια αναλυτική παρουσίαση βλ. Παράρτημα Α'.
274 Smalley 2007, 2014. Βλ. Παράρτημα Β’.

### 4.2.1. Νέα μέσα και τεχνολογίες: η αισθητική του μέσου

Η έλευση των νέων μέσων και τεχνολογιών πέρα από την ανατροπή που έμελλε να προσδώσουν ως προς το ίδιο το δημιουργικό σώμα, επέφεραν σημαντικές μεταβολές στην ίδια την συνθετική πρακτική και δημιούργησαν νέα ακούσματα και νέες μορφές έκφρασης. Αποτέλεσαν όμως και το έναυσμα για έναν έντονο δημιουργικό διάλογο ως προς τη χρήση τους και τη συνάφεια με το μουσικό περιεχόμενο, θέτοντας ξανά το βασικό ερώτημα προσδιορισμού του ίδιου του μουσικού φαινόμενου.

Ένα θεμελιώδες ερώτημα αφορούσε στην ίδια την υπόσταση της μουσικής ως μορφή και απεικονιστικό σχήμα. Στους αιώνες που προηγήθηκαν η μουσική τέχνη πέρασε από τη φάση της προφορικής παράδοσης σε μια αφαιρετική μορφή γραπτής απεικόνισης μέσω των φθογγόσημων του πενταγράμμου. Έχοντας κανείς την κατάλληλη εκπαίδευση μπορεί διαβάζοντας μια παρτιτούρα να φανταστεί την μελωδική κίνηση. Μπορεί επίσης να φανταστεί τον ήχο του οργάνου το οποίο σημαίνεται επάνω σε αυτήν (το πιάνο ή το όμποε για παράδειγμα). Με τα νέα μέσα ωστόσο αυτή η αφαιρετική λειτουργία διαρρηγνύεται. Η μουσική δημιουργία από εδώ και στο εξής αποτελείται από ήχους οι οποίοι οργανώνονται πλέον όχι σε ένα απεικονιστικό σχήμα αλλά απευθείας από το μέσο. Το μουσικό έργο πλέον δεν επανεκτελείται αλλά *αναπαράγεται* ως ένα έτοιμο τελικό δημιούργημα από τα μέσα ηχητικής αναπαραγωγής, το μαγνητόφωνο (ή στην ψηφιακή του εκδοχή από την εφαρμογή αναπαραγωγής του υπολογιστή), και τα ηχεία.[275] Ένα δεύτερο σημαντικό χαρακτηριστικό αποτελεί το γεγονός πως το μέσο παράγει μια ηχοποιία την οποία δεν μπορούμε πλέον να εκφράσουμε σε διακριτές ποσότητες (τονικότητα, ρυθμός, μουσικό μέτρο) σε μια δηλαδή οργανοποιητική εκφορά διακριτών βημάτων. Αναγνωρίζουμε και περιγράφουμε έτσι μια μουσική με βάση τα ηχοποιητικά της φαινόμενα και όχι τη μελωδική, ρυθμική κ.λπ. κίνηση. Κατά τρίτον, στην ίδια της την δημιουργική (και εκτελεστική) διεργασία η μουσική *απο-σωματικοποιείται*. Η ηχητική εκφορά μέχρι τότε αποτελούσε μια σωματική λειτουργία σταθερά συνδεδεμένη με ένα σύνολο απτικών, χειρονομικών και γενικότερων ιδιοδεκτικών λειτουργιών. Με τη

275 Υπάρχουν ωστόσο και περιπτώσεις έργων τα οποία μπορούσαν να επανεκτελεστούν με ακρίβεια ακολουθώντας οδηγίες που παρείχαν οι συνθέτες, όπως για παράδειγμα στα έργα του *Project for magnetic tape* (βλ. περισσότερα: κεφ. 4.4.4) ή σε ηχητικές παρτιτούρες σαν αυτή του Stockhausen στην ηλεκτρονική *Σπουδή No. 2* (Studie II),

χρήση των νέων μέσων η ίδια αυτή χωρομορφοποιητική επενέργεια περνάει σε ένα φαντασιακό επίπεδο, σε μια υποδηλωτική χειρονομία: η χειρονομική διεργασία της ηχητικής αναπαραγωγής και ο ηχητικός χώρος δεν παράγονται πλέον σωματικά, αλλά μετασχηματικά ως μορφές οι οποίες υπονοούνται και αποτυπώνονται σε συμβολικό επίπεδο στο μέσο.

Οι νέες αυτές τεχνολογίες αφορούν σε δύο βασικές κατηγορίες μέσων. Αφενός ηλεκτρομαγνητικές συσκευές οι οποίες έχουν τη δυνατότητα καταγραφής, επεξεργασίας και αναπαραγωγής του πρωτογενούς ηχητικού υλικού και αφετέρου ηλεκτρονικές διατάξεις οι οποίες γεννούν βασικές κυματομορφές ήχου. Η διάζευξη αυτή, χαρακτηριστική ως πολιτισμικό παράγωγο και στάση απέναντι στη μουσική δημιουργία, είναι αρκετά σημαντική καθώς οριοθετούν τα μουσικά ιδιώματα και τις συνθετικές προσεγγίσεις ιδιαίτερα στην πρώτη μεταπολεμική δεκαετία.

Η πρώτη προσέγγιση αφορά σε συσκευές οι οποίες επεμβαίνουν σε τρεις παράγοντες ως προς το ηχητικό φαινόμενο. Στην *ενισχυτική πρόσληψη* του με διατάξεις όπως το μικρόφωνο, τον ενισχυτή και τα ηχεία, στη *χρονική ταυτοτική του υπόσταση* με την καταγραφή του στο μαγνητόφωνο, και στην *μετασχηματιστική μορφοποίηση* μέσω του εύπλαστου μέσου της μαγνητοταινίας. Και οι τρεις αυτές τεχνολογίες δίνουν μια νέα υπόσταση στο ηχητικό φαινόμενο. Το μικρόφωνο λειτουργεί ως ένας νέος μεγεθυντικός φακός ο οποίος αποκαλύπτει μορφές και σχήματα μη διακριτά μέχρι πρότινος από την ανθρώπινη ακοή. Ταυτόχρονα δρα και παραμορφωτικά: για πρώτη φορά *ακούμε με έναν άλλο τρόπο* το ηχητικό περιβάλλον γύρω μας. Το κυριότερο όμως στοιχείο αυτής της διεργασίας είναι πως για πρώτη φορά μπορούμε και εστιάζουμε σε ανεξάρτητες πηγές, *αποκόπτοντας* έτσι την πηγή από το περιβάλλον της. Στο άλλο άκρο, το ηχείο λειτουργεί ως ένα παραπέτασμα της ηχητικής δράσης: ακούμε χωρίς να έχουμε οπτική πρόσληψη της πηγής ή της ηχοποιητικής χειρονομίας. Η νέα αυτή μορφή ακρόασης αποκρύπτει την πηγή από το άκουσμα, γεγονός το οποίο δημιουργεί μια άλλου είδους *αναγωγική ακρόαση* ιδιαίτερα δε ως προς πηγές για τις οποίες η μετασχηματιστική επίδραση της μαγνητοταινίας δεν μπορεί να δημιουργήσει συσχετίσεις ηχητικής συνάφειας.

Το μαγνητόφωνο και η μαγνητοταινία επιδρά στην ίδια τη χρονικότητα του ηχητικού φαινομένου. Καθώς ο ήχος ως καθαρά χρονικό φαινόμενο για πρώτη φορά ακινητοποιείται αποκτά άλλα μορφοποιητικά σχήματα τα οποία λειτουργούν περισσότερο ως προς τα *ιδιοσυστατικά* χαρακτηριστικά του και λιγότερο ως προς τις χρονικές συσχετίσεις του, γεγονός το οποίο διαδραματίζει έναν πρωτεύοντα ρόλο στην εκφορά του Ηχητικού Χώρου. Κατ' αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μια νέα μορφή ταυτοτικής υπόστασης η οποία αποτελεί πλέον κεντρικό μορφοποιητικό στοιχείο, αυτή του *ηχητικού αντικειμένου*, και η οποία ξεκάθαρα αντιδιαστέλλεται ως προς προγενέστερες μορφές οργάνωσης του μουσικού υλικού –κυρίως χρονικής διάστασης– γύρω από τον μουσικό φθόγγο. Αναπτύσσεται έτσι μια άλλη μορφολογία και μια άλλη μορφή οργάνωσης του ηχητικού υλικού.

Και οι τρεις αυτοί παράγοντες αυτονομούν το ηχητικό σώμα από το ίδιο το φαινόμενο που το παράγει (ηχητική πηγή) και απευθύνονται στην ίδια την *προσληπτικότητα* της ανθρώπινης αντίληψης, δομώντας έτσι μια νέα φαινομενολογία το ήχου. Το ίδιο λοιπόν το μέσο διαμορφώνει μια νέα ακουστική εμπειρία –την οποία αποκάλεσαν ακουσματική– και η οποία αποκομμένη από κάθε προγενέστερο ακουστικό βίωμα δημιουργεί νέες προσληπτικές συσχετίσεις και προτάσσει έναν νέο τύπο αναγωγικής ακρόασης.

Η δεύτερη προσέγγιση αφορά στη γέννηση του ήχου μέσα από γεννήτριες, είτε ως αυτόνομες διατάξεις (όπως στο ιδίωμα της Elektronische Musik), είτε ως παράγωγο νέων συσκευών αποκλειστικής ηχητικής εκφοράς (συνθετητής) ή γενικότερης χρήσης (ηλεκτρονικός υπολογιστής – Computer Music). Εδώ η διάδραση του συνθέτη με το μέσο αφορά στον χειρισμό παραμέτρων οι οποίες σχετίζονται με διακριτά μουσικά χαρακτηριστικά: συχνοτικό ύψος, δυναμικές, διάρκεια, ηχόχρωμα. Στο γεγονός αυτό συμβάλλει και η ίδια η λειτουργία του μέσου καθώς αυτό, σε οποιαδήποτε από τις τρεις παραπάνω μορφές (γεννήτριες, συνθετητής, υπολογιστής), αφορά στον χειρισμό διακριτών τιμών. Γεννιέται έτσι μέσα από αυτό το ιδίωμα ένα είδος φορμαλισμού ο οποίος εκφέρεται μέσω μιας ακολουθιακής χρονικής διεργασίας μετάβασης τιμών. Στην περίπτωση αυτή τα πρότυπα προκρίνουν μια καθαρά μορφική και λιγότερο ηχοποιητική διαχείριση. Προτάσσονται μορφές χρονικής οργάνωσης οι οποίες

απαντώνται σε γενικότερα μορφότυπα σειραϊκής λογικής και καταλήγουν στη διαμόρφωση μιας γλώσσας ηλεκτρονικού σειραϊσμού. Σταδιακά ωστόσο θα δοθεί η δυνατότητα στους συνθέτες της ηλεκτρονικής μουσικής μέσω κυρίως του ηλεκτρονικού υπολογιστή να αποδεσμευτούν από αυτήν την αισθητική προσέγγιση του χρονικού γραμμικού φορμαλισμού με κάποια πρώτα έργα στη δεκαετία του 1970, ιδιαίτερα δε κατά την δεκαετία του 1980. Σε αντίθεση με τις γεννήτριες ήχου ή τον συνθετητή, διατάξεις οι οποίες είχαν πεπερασμένη λειτουργική εκφορά, οι υπολογιστές μπορούσαν να μορφοποιήσουν πρότυπα ηχοποιητικής εκφοράς πολύ μεγαλύτερου εκφραστικού εύρους. Οι συνθέτες μπορούσαν έτσι να επέμβουν μορφοποιητικά μέσω ειδικών μετασχηματιστικών αλγορίθμων και να δημιουργήσουν νέες ηχητικές δομές οι οποίες προσέδωσαν ηχητικό βάθος διατυπώνοντας νέες ψηφιακές πλέον μορφές χωρικότητας.

Στις δύο αυτές παραπάνω προσεγγίσεις σημαντικό είναι να επισημανθεί και η επίδραση νεογενών επιστημονικών κλάδων οι οποίοι συνέβαλλαν σε μεγάλο βαθμό στο ευρύτερο μορφοποιητικό σχήμα, αφενός αυτός της *ανάλυσης σήματος* (μέσω ειδικών ηλεκτρονικών συσκευών) και αφετέρου στον τομέα των προσληπτικών επιστημών με την ανάπτυξη ενός νέου κλάδου ο οποίος μελετά την ακουστική συμπεριφορά κατά την προσληπτική διαδικασία, αυτός της *ψυχοακουστικής*. Και οι δύο αυτοί κλάδοι, οι οποίοι μάλιστα σχετίζονται μεταξύ τους, ανέδειξαν μια αντίληψη ενός νέου επιστημονισμού σύμφωνα με την οποία θα μπορούσε να επεξηγηθεί πλήρως το μουσικό φαινόμενο. Ωστόσο οι συνθέτες και ερευνητές της εποχής σύντομα διαπίστωσαν πως το φαινόμενο αυτό είναι πολύ περισσότερο σύνθετο από μια ποσοτικά μετρήσιμη ή μια ποιοτικά χαρακτηρίσιμη υπόσταση.

### 4.2.2. "Κανείς δεν νοιάζεται εάν ακούς":[276] η αισθητική της αυθεντίας

Το 1958 ο Milton Babbit δημοσιεύει ένα άρθρο το οποίο έμελλε να συνταράξει τα νερά της ευρύτερης μουσικής δημιουργίας. Στο "*The Composer as Specialist*"

276 "*Who Cares if You Listen?*": πρόκειται για τον τίτλο τον οποίο επέλεξε με έναν αυθαίρετο αλλά ταυτόχρονα ευρηματικό τρόπο ο εκδότης του άρθρου, αντί του αρχικού "*The Composer as Specialist*", που είχε επιλέξει ο Babbit. Το άρθρο δημοσιεύθηκε στο *High Fidelity* 8, no. 2, (February 1958): 38-40, 126-27. Ο τίτλος μάλιστα αυτός τελικά θα επικρατήσει στην ευρύτερη φιλολογία της σύγχρονης μουσικής του δευτέρου μισού του 20ού αιώνα, αν και στην επίσημη βιβλιογραφία του ο Babbit επιλέγει την αρχική δική του επιλογή (Peles 2003).

επιχειρούσε να κάνει μια αποτίμηση της συνθετικής διαδικασίας κατά τη νέα αυτή εποχή καθώς και να οριοθετήσει τη στάση του συνθέτη ως αυτόνομου δημιουργού απέναντι στο ευρύτερο, λιγότερο ή περισσότερο εξειδικευμένο, κοινό. Ο Babbit την περίοδο εκείνη αποτελούσε μαζί με τον Messiaen έναν από τους πρωτεργάτες του καθολικού σειραϊσμού καθώς ήδη από τη δεκαετία του 1940 έχει προτείνει ένα νέο μοντέλο οργάνωσης του μουσικού υλικού στα πρότυπα ενός σειραϊσμού ο οποίος περιελάμβανε και ένα πλήθος άλλων παραμέτρων πέραν της τονικής διαδοχής. Έχοντας ήδη παράξει ένα σώμα έργων για μικρά κυρίως ενόργανα σύνολα, τα επόμενα χρόνια θα του δοθεί η δυνατότητα να υλοποιήσει το όραμα του στην πλήρη του μορφή με τη χρήση του συνθετητή Mark II στο κέντρο ηλεκτρονικής μουσικής του Columbia-Princeton,[277] καθώς το σύνολο των συνθετικών παραμέτρων του συνθετητή γινόταν μέσω αριθμητικών πινάκων. Παρ' όλο έτσι που ο Babbit αναφέρεται ως εκφραστής της σειραϊκής μουσικής, οι απόψεις του απηχούν ένα γενικότερο πνεύμα των συνθετών της μεταπολεμικής μουσικής δημιουργίας.

Για τον Babbit η γενικόλογη διατύπωση πως η μουσική χωρίζεται ανάμεσα σε "καλή" και "κακή" είναι προβληματική καθώς δεν υπάρχουν ξεκάθαρα κριτήρια τα οποία μπορούν να σταθούν ως αυτά του "Απόλυτα Καλού". Η άποψη αυτή είναι το ίδιο αυθαίρετη όπως με ένα υποθετικό κριτήριο αξιολόγησης που κατατάσσει τα έργα τα οποία "*ο τίτλος τους ξεκινάει με το γράμμα Χ και για τα έργα τα οποία δεν ξεκινάει από αυτό*".[278] Απορρίπτει έτσι κάθε μορφή υπερβατικότητας η οποία θα μπορούσε με έναν τρόπο να προσδώσει στον ακροατή την δυνατότητα ενός αισθητικού κριτηρίου που κατά βάση προέρχεται από μια μορφή "μουσικής παράδοσης" και επακόλουθα του επιτρέπει να διατυπώνει απόλυτα μουσικά κριτήρια, αμετάβλητα στην ορθότητα τους. Από αυτήν την άποψη η σύγχρονη μουσική αποκομμένη από κάθε μορφή παράδοσης βρίσκεται σε μια απομόνωση.[279]

Πρόκειται λοιπόν για μια μουσική για την οποία το ευρύ κοινό έχει άγνοια (όπως επίσης άγνοια έχει και για την κοπιώδη εργασία του συνθέτη), τα βασικά χαρακτηριστικά της οποίας σύμφωνα με τον Babbit συνοψίζονται σε τέσσερις

277 Για το συγκεκριμένο κέντρο βλ, περισσότερα στο κεφ. 4.4.5.
278 Peles 2003, 50.
279 ό.π. 50-1.

διαπιστώσεις. Κατά πρώτον πρόκειται για μια μουσική η οποία χρησιμοποιεί ένα τονικό λεξιλόγιο πολύ πιο πλήρες από κάθε προγενέστερη μουσική του παρελθόντος ή των επιγόνων της. Το γεγονός αυτό επαυξάνει κατά πολύ το πλήθος των δυνατών τονικών συγχρονιών, διαδοχών ή συσχετίσεων, το οποίο με τη σειρά του αυξάνει την αποτελεσματικότητα της μουσικής γλώσσας και ελαχιστοποιεί την ασάφεια. Προκύπτει έτσι η ανάγκη μιας μεγαλύτερης ακρίβειας κατά τη μουσική επικοινωνία από την πλευρά του εκτελεστή (πομπός) προς τον ακροατή (δέκτης). Αυτό εξάλλου σύμφωνα με τον Babbit αποτελεί και τη συνθήκη η οποία δημιούργησε την ανάγκη για εκτελεστικές πρακτικές με ηλεκτρονικά μέσα. Ταυτόχρονα όμως έτσι πολλαπλασιάζονται και οι απαιτήσεις για μια ακόμα μεγαλύτερη προσληπτική ικανότητα από την πλευρά του ακροατή. Μια δεύτερη διαπίστωση αφορά στον ισχυρό *αιτιοκρατικό χαρακτήρα* της νέας αυτής μουσικής. Αυτό αποτυπώνεται στο γεγονός πως μαζί με την αύξηση του τονικού υλικού αυξάνεται και το πλήθος των λειτουργιών οι οποίες σχετίζονται με κάθε στοιχείο μιας μουσικής πράξης. Ο Babbit προσδιορίζει πως κάθε μοναδιαίο μουσικό γεγονός στην πιο απλή του μορφή εντοπίζεται σε έναν *μουσικό χώρο πέντε διαστάσεων* ο οποίος καθορίζεται από την τονική κλάση (pitch class), την τονική περιοχή (register), τις δυναμικές (dynamic), τη διάρκεια (duration) και τη χροιά (timbre).[280] Οι πέντε αυτοί παράμετροι όχι μόνο προσδιορίζουν με ακρίβεια κάθε μοναδιαίο γεγονός αλλά και οι διαδοχικές τιμές κάθε μιας παραμέτρου ξεχωριστά δημιουργούν με τη σειρά τους μια αυτόνομη συνεκτική δομή σε άμεση συσχέτιση με τις αντίστοιχες δομές που συγκροτούν οι υπόλοιπες παράμετροι. Κάθε εσφαλμένη ερμηνεία έστω και στο ελάχιστο σε κάθε μια από αυτές τις παραμέτρους καταστρέφει τη δομή που αντιστοιχεί σε αυτήν καθώς και τις συσχετίσεις της με τις υπόλοιπες. Εδώ ο Babbit, αν και αναφέρεται κυρίως στον σειραϊσμό, αποτυπώνει ωστόσο μια σημαντική κατ' αυτόν διαφοροποίηση ανάμεσα στη λόγια και στην καθημερινή εκλαϊκευμένη (popular) μουσική, καθώς η δεύτερη σε αντίθεση με την πρώτη επιδέχεται ένα πλήθος ερμηνειών στο φασματικό, δυναμικό, ρυθμικό, αρμονικό κ.λπ. περιεχόμενο χωρίς να αλλοιώνονται τα χαρακτηριστικά της συνάφειας της. Μια τρίτη διαπίστωση σχετίζεται με τον μεγάλο βαθμό συνάφειας και αυτονομίας των έργων της νέας αυτής μουσικής δημιουργίας. Αυτό σημαίνει πως τα δομικά χαρακτηριστικά ενός έργου αντιπροσωπεύουν λιγότερο μια γενικότερη κλάση

280 Πρόκειται σαφώς για τις παραμέτρους που χρησιμοποιεί ο ίδιος στις συνθέσεις του στα πλαίσια του καθολικού σειραϊσμού.

χαρακτηριστικών καθώς είναι περισσότερο μοναδικά ως προς το ίδιο το έργο. Η ίδια αίσθηση μοναδικότητας προκύπτει κατά την εξέλιξη μας σύνθεσης καθώς η συνεκτικότητα της δομής χαρακτηρίζεται περισσότερο μέσω εγγενών παρά γενικευμένων συσχετίσεων. Μια τέταρτη τέλος διαπίστωση αφορά στο γεγονός πως η μουσική αυτή αν και "νέα" αποτελεί ωστόσο μια ευρύτερη επέκταση μεθόδων οι οποίες απαντώνται σε άλλες μουσικές, το οποίο αφορά σε μια εκτεταμένη και ταυτόχρονα επιλεκτική γνώση των συμπεριφορικών τους κανόνων.

Η τελευταία αυτή διαπίστωση σύμφωνα με τον Babbit προϋποθέτει μια σημαντική συγκριτική λειτουργία αλλά και μια βαθιά εμπειρική παρακαταθήκη από την πλευρά του συνθέτη, κυρίως δε από την πλευρά του ακροατή. Ο βαθμός πολυπλοκότητας της μουσικής αυτού του είδους – για την οποία ο Babbit στο κείμενο του χρησιμοποιεί τις φράσεις *advanced* (προηγμένη), *serious* (αξιώσεων) και *special* (ξεχωριστή/ ιδιαίτερη) –, είναι τέτοιος ώστε να μην επαρκεί το μοντέλο του ακροατή με την γενικότερη εγκύκλια παιδεία που ίσχυε στο παρελθόν. Απαιτεί πλέον ένα αρκετά εξειδικευμένο υπόβαθρο για να γίνει κατανοητή. Το χάσμα αυτό είναι εκ των πραγμάτων ανυπέρβλητο για τον καθημερινό άνθρωπο, ακόμη και για και τον συχνό ακροατή συναυλιών ο οποίος σύμφωνα με τον Babbit διακατέχεται από μια επιφανειακή μουσική παιδεία. Αποτέλεσμα όλων αυτών αποτελεί μια κοινωνική περιθωριοποίηση του συνθέτη ο οποίος περιστοιχίζεται από έναν κόσμο "*αποξενωμένο* (*allien*) *και ανάρμοστο* (*inapposite*)".[281] Απομένει έτσι ως στάση του δημιουργού μια συνειδητή, εκούσια απομάκρυνση από το κοινωνικό περιβάλλον στον ιδιωτικό του κόσμο.

Οι αντιλήψεις αυτές του Babbit αν και αφορούν τον χώρο του καθολικού σειραϊσμού απαντώνται ωστόσο με έναν παρόμοιο τρόπο και από άλλους συνθέτες διαφορετικών ιδιωμάτων. Ο Pierre Schaeffer στην πραγματεία του για το μουσικό αντικείμενο μιλάει επίσης για έναν τύπο αναγωγικής ακρόασης η οποία χρειάζεται ένα κατάλληλα εκπαιδευμένο κοινό για να μπορέσει να αντιληφθεί το ακουσματικό φαινόμενο. Σε επίπεδο συνθετικής διεργασίας συνθέτες όπως ο Xenakis ή ο Stockhausen χρησιμοποιούν μαθηματικές διαδικασίες και αριθμητικούς μετασχηματισμούς για να

281 ό.π. 53. Θέλοντας να τονίσει την επικριτική στάση του ευρύτερου κοινού απέναντι σε αυτήν την αναφέρει και ως complex (σύνθετη), difficult (δύσκολη) και problematical (προβληματική) (ό.π.)

παράξουν μουσικές δομές, ενώ σε έναν μεγαλύτερο βαθμό απροσδιοριστίας ο Cage ενέπλεξε διαδικασίες τυχαιότητας αλλά και μορφές μουσικής διατύπωσης με έντονες εννοιολογικές σημάνσεις. Έτσι καθώς ανάμεσα στη σύλληψη της μουσικής πράξης και στην υλοποίηση της μεσολαβούν πλέον νοητικές λειτουργίες μιας ορισμένης πολυπλοκότητας, χτίζεται σταδιακά ένα είδος μιας ιδιόμορφης αυθεντίας συνθέτη ο οποίος απευθύνεται σε ένα ολοένα και περισσότερο εξειδικευμένο κοινό.

Σε αυτό το αποκομμένο και πολλές φορές αφιλόξενο ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον που δεν μπορεί να κατανοήσει τις λειτουργίες αυτές, τα ακαδημαϊκά ιδρύματα θα μπορούσαν να αποτελέσουν τους φορείς οι οποίοι θα παράσχουν τον κατάλληλο χώρο στον οποίο ο συνθέτης απελευθερωμένος από τα δεσμά της υπερέκθεσης και των κοινωνικών συμβάσεων μπορεί να δημιουργεί απρόσκοπτα.[282]

### 4.2.3. Ο ιδρυματικός/ ακαδημαϊκός χαρακτήρας

Οι πρώτες απόπειρες δημιουργίας της νέας μεταπολεμικής μουσικής στην ευρωπαϊκή ήπειρο φιλοξενούνται σε μεγάλα εθνικά ραδιοφωνικά ιδρύματα. Τα δύο βασικά κέντρα τα οποία διαμόρφωσαν το ύφος και την αισθητική της μεταπολεμικής μουσικής δημιουργήθηκαν αφενός στο Παρίσι, στα studio της γαλλικής ραδιοφωνίας RTF (Radiodiffusion Télévision Française) στη δεκαετία του 1940, και αφετέρου στην Κολωνία το 1952 στα studio ραδιοφωνίας Westdeutscher Rundfunk (WDR). Στα πρότυπα του τελευταίου ιδρύθηκαν δύο ακόμη κέντρα: στο Μιλάνο το 1955 στα studio της RAI με την επωνυμία *Studio di fonologia musicale di Radio Milano*[283] από τους συνθέτες *Luciano Berio* και *Bruno Maderna* με σαφείς επιρροές από τη Σχολή του Darmstadt, και στο Τόκυο (1955) στο ραδιοφωνικό επίσης studio της NHK (Nippon Hōsō Kyōkai – Japan Broadcasting Corporation) από τεχνικούς και συνθέτες όπως οι *Toshiro Mayuzumi*, *Makoto Moroi*, *Minao Shibata*.[284] Κοινό χαρακτηριστικό όλων αυτών των ραδιοφωνικών κέντρων είναι πως έχουν κρατική υπόσταση και χρηματοδότηση και εκπέμπουν επίσης σε εθνική εμβέλεια. Σημαντικό επίσης στοιχείο

282 ό.π. 54.

283 Περισσότερα για το Studio di Fonologia βλ. Helms 2020 και σε σχέση με το ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής, Casadei 2016. Ειδικότερα για τις συνθήκες πρόσβασης: Helms 2020, 122-163.

284 Για μια περισσότερο εμπεριστατωμένη παρουσίαση της ηλεκτρονικής μουσικής στα studio NHK κατά την πρώτη περίοδο στις δεκαετίες του 1950 και 1960 βλ. Loubet 1997.

είναι πως τα παραπάνω εγχειρήματα δεν θα μπορούσαν να πραγματοποιηθούν χωρίς την υποστήριξη ενός πλήθους εξειδικευμένων τεχνικών στους τομείς κυρίως της ακουστικής και των ηλεκτρονικών, οι οποίοι ούτως ή άλλως εργάζονταν στα ιδρύματα αυτά.

Η αρχική αυτή συνθήκη είναι από μόνη της προβληματική σε σχέση με την ίδια τη μουσική δημιουργία καθώς εκφέρεται από ένα μικρό πλήθος δημιουργών σε κέντρα περιορισμένης πρόσβασης για το ευρύτερο κοινό. Η ίδια αυτή στάση συνδράμει σημαντικά στις αντιλήψεις του Babbit περί αυθεντίας του συνθέτη ο οποίος δρα σε απομόνωση από τον ευρύτερο κοινωνικό περίγυρο. Και εάν η πρόσβαση ήταν όντως εκ φύσεως προβληματική λόγω της ίδιας δομής λειτουργίας των ραδιοφωνικών ιδρυμάτων, το χάσμα μεγαλώνει ακόμη περισσότερο όταν ομάδες συνθετών απεξαρτητοποιούνται από αυτά και δημιουργούν πλέον τους δικούς τους αυτόνομους ερευνητικούς φορείς. Στις δεκαετίες του 1950 και 1960 αναπτύχθηκε διεθνώς ένα σημαντικό πλήθος τέτοιων κέντρων, μικρότερης ή μεγαλύτερης εμβέλειας.[285] Στη δεκαετία του 1970 δεσπόζουν ωστόσο δύο ιδρύματα τα οποία χάραξαν σε μεγάλο βαθμό τις πολιτικές αλλά και το παρόν και άμεσο μέλλον της μουσικής αυτής, και τα δύο με έδρα την γαλλική πρωτεύουσα: το IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/ Musique*) στο κέντρο Pompidou και το INA-GRM (*Institut National Audiovisuel*, *Groupe de Recherches Musicales*) στα περίχωρα του Παρισιού. Κύριο χαρακτηριστικό και των δύο αυτών κέντρων, τα οποία συνεχίζουν τη λειτουργία τους μέχρι και τις ημέρες μας, ήταν πως ιδρύθηκαν και λειτούργησαν με απευθείας κρατική χρηματοδότηση, φαινόμενο παγκοσμίως μοναδικό. Σημαντικό στοιχείο διαφοροποίησης τους αφορά στον εμπειρικό κατά βάση χαρακτήρα του GRM και τον περισσότερο προσανατολισμένο στην συντεταγμένη επιστημονική έρευνα και ανάπτυξη του IRCAM,[286] κάτι το οποίο αντικατοπτρίζει εξάλλου τη γενικότερη ιδιοσυγκρασία και την βαθύτερη προσωπικότητα των ανθρώπων που τα ίδρυσαν και διηύθυναν, δηλαδή των Schaeffer και Boulez.

285 Κάποια είχαν περιορισμένη διάρκεια όπως αυτά στη Γενεύη (1959–62), στο Έιντχοβεν (1957–60), και στο Μόναχο (1957–66) ενώ άλλα άφησαν μεγαλύτερο αποτύπωμα, όπως για παράδειγμα στις Βρυξέλλες (APELAC, 1958), στο Βερολίνο (1962), στη Γάνδη (1962), στη Στοκχόλμη (1964), στη Βαρσοβία (1957), και στην Ουτρέχτη (1961). Στη Βρετανία το BBC δημιούργησε το 1958 το Radiophonic Workshop, το οποίο αν και παρείχε την απαιτούμενη τεχνολογία, η πολιτική ωστόσο του ιδρύματος δεν επέτρεψε την ανεξάρτητη δημιουργία καθώς εστίαζε κυρίως στις ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές παραγωγές του σταθμού.

286 Born 1995, 59.

Η απαρχή του INA-GRM ξεκινάει το 1958 όταν ο Pierre Schaeffer αποχωρεί από το GRMC (*Groupe de Recherche de Musique Concrète*), την πρώτη οργανωμένη ομάδα συνθετών με σκοπό τη μουσική δημιουργία και έρευνα γύρω απ' τη Συγκεκριμένη Μουσική την οποία είχε ιδρύσει μαζί με τους *Pierre Henry* και *Philippe Arthuys* το 1951. Μαζί με μια νέα γενιά συνθετών ανάμεσα στους οποίους οι *François Bayle*, *Luc Ferrari*, *Bernard Parmegiani* και *Beatriz Ferreyra* δημιουργεί το GRM (*Groupe de Recherches Musicales*). Το INA-GRM ουσιαστικά αποτελεί την ενσωμάτωση του GRM στο Εθνικό Οπτικοακουστικό Ινστιτούτο της Γαλλίας (INA – *Institut National Audiovisuel*) το οποίο ιδρύθηκε το 1975. Το ενδιαφέρον στην περίπτωση αυτή έγκειται στις πολλαπλές μεταμορφώσεις της αρχικής σύλληψης του Pierre Schaeffer που το σημαντικό θεωρητικό σώμα των αντιλήψεων του αλλά και η ίδια η προσωπικότητα του επισκίασε τη λειτουργία και τις στοχεύσεις του κέντρου με τρόπο καταλυτικό – παρόλο που από το 1966 ανέθεσε τη διεύθυνση του κέντρου στον François Bayle. Σε ένα τέτοιο περιβάλλον συνθέτες οι οποίοι θέλησαν να διαφοροποιηθούν από τα αισθητικά προτάγματα του Schaeffer θα έπρεπε να ακολουθήσουν διαφορετικούς εξω-ιδρυματικούς δρόμους.[287]

Μια αντίστοιχη κατάσταση διαμορφώθηκε και στο IRCAM όπου ο Pierre Boulez ήταν, φύσει και θέσει, ο απόλυτος κυρίαρχος της πολιτικής του ιδρύματος. Το IRCAM αφορούσε έναν συγκεντρωτικό μηχανισμό κάτω από την αρχή ενός ανδρός, με γραφειοκρατικά πρότυπα, πυραμιδοειδή δομή και γενναία κρατική χρηματοδότηση. Ο Boulez παρ' όλα αυτά ενέπλεξε και αναγνώρισε τη σημαντική συμβολή του τεχνολογικού τομέα στα πρότυπα μιας οργανωμένης R&D δομής, γεγονός το οποίο είχε σαν αποτέλεσμα την ανάπτυξη ενός πλήθους νέων καινοτόμων τεχνολογιών. Η συνεργασία ωστόσο αυτή δεν βρισκόταν σε ισότιμη βάση καθώς το τεχνικό τμήμα υπήρχε για να εξυπηρετεί πρωτίστως τις ανάγκες των συνθετών.[288] Με την υποβοήθηση της αμερικανικής τεχνογνωσίας, προερχόμενη σε μεγάλο βαθμό από το

287 Χαρακτηριστικές οι περιπτώσεις του *Luc Ferrari* αλλά και της *Éliane Radigue* που αναγκάστηκαν να στραφούν στον δικό τους ιδιωτικό χώρο και να χρησιμοποιήσουν περιορισμένα μέσα ή περισσότερο προσιτές οικονομικά τεχνολογίες για τη μουσική δημιουργία (συνθετητές).

288 Ένα μοντέλο σημαντικά διαφοροποιημένο από αυτό των μεγάλων πανεπιστημιακών ιδρυμάτων της Αμερικής στα οποία κυριάρχησε ένα είδος *homo universalis*, όπου ο συνθέτης παρήγαγε ταυτόχρονα και τα απαραίτητα ψηφιακά εργαλεία από πλευράς κυρίως λογισμικού τα οποία θα υποστήριζαν το έργο του.

ερευνητικό κέντρο CCRMA του Stanford αλλά και τα εργαστήρια της εταιρίας Bell, το κέντρο παρήγαγε ένα πλήθος από νέες συσκευές και λογισμικό με έμφαση κυρίως στον τομέα των live electronics, οι οποίες προσέδωσαν ένα αυξημένο κύρος και μια αίσθηση υπεροχής στο ίδρυμα. Καλλιεργήθηκε έτσι μια υπεροπτική στάση απέναντι σε οτιδήποτε μουσικά και αισθητικά διαφορετικό, ιδιαίτερα δε απέναντι στο GRM και στους συνθέτες του. Δεν ήταν μάλιστα λίγες οι φορές που οι συνθέτες του IRCAM αντιμετώπιζαν απαξιωτικά οποιαδήποτε μουσική δεν ενέπιπτε στα προκαθορισμένα αισθητικά πρότυπα, τα οποία συμβάδιζαν με αυτά του Boulez, και καθόριζαν μια συγκεκριμένη μορφή αξιολογικής ιεράρχησης των συνθετών ακόμα και εντός του κέντρου.[289]

Αρκετοί συνθέτες οι οποίοι διαφοροποιήθηκαν από τα αισθητικά πρότυπα είτε του Boulez είτε του Schaeffer βρέθηκαν αναπόφευκτα στο περιθώριο, χωρίς πρόσβαση στα νέα μέσα. Ο αποκλεισμός όμως από τα κέντρα αυτά δεν ήταν μόνο τεχνολογικής φύσης. Ταυτόχρονα σήμαινε και αποκλεισμό από τους ευρύτερους φορείς της μουσικής δημιουργίας, τους επίσημους θεσμούς, τις αναθέσεις έργων και τη χρηματοδότηση.[290] Σε άλλες περιπτώσεις χρειάστηκε να δημιουργήσουν δικά τους μικρότερα κέντρα προκειμένου να υπερασπιστούν την καλλιτεχνική τους υπόσταση.[291]

Τη στάση αυτή των δύο κυρίαρχων γαλλικών κέντρων εξέθρεψε η άφθονη κρατική χρηματοδότηση στο πλαίσιο μια πολιτικής ενός "γαλλικού εξαιρετισμού" τον οποίο οραματίστηκε ο de Gaulle από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και συνέχισαν οι επίγονοι του: μια επιθετική πολιτική πολιτισμικού, τεχνολογικού, οικονομικού και μιλιταριστικού εκσυγχρονιστικού προγράμματος το οποίο είχε σαν σκοπό την ανάδειξη της Γαλλίας σε πρωταγωνιστικό ρόλο στη διεθνή σκηνή. Την δεκαετία του 1980 η νέα σοσιαλιστική διακυβέρνηση, έχοντας εξάλλου ως προγραμματικό άξονα την αποκέντρωση του μητροπολιτικού κέντρου, αναγνώρισε την προβληματική αυτή

289 Χρησιμοποιώντας ακόμη και προσβλητικούς χαρακτηρισμούς, όπως για την "*MusCon*" (υπονοώντας την Musique Concrète), ό.π. 168-9.

290 Χαρακτηριστική η περίπτωση του *Luc Ferrari* (Robindoré 1998, 14).

291 Συνθέτες όπως οι *Jean-Claude Éloy*, και *Iannis Xenakis* όπου αρνούμενοι να αποδεχτούν τον ηγεμονικό ρόλο του Boulez παραγκωνίστηκαν, έως ότου να ιδρύσουν τα δικά τους μικρότερα μουσικά ερευνητικά κέντρα τα οποία χρηματοδοτήθηκαν επίσης από τη γαλλική κυβέρνηση σε μια πολιτική αποκέντρωσης του IRCAM (Born 1995, 86-88). Ο πρώτος μάλιστα για ένα μεγάλο διάστημα βρήκε στέγη στα ραδιοφωνικά studio του NHK στο Τόκυο.

μονοπωλιακή στάση του IRCAM και έδωσε προτεραιότητα στην ίδρυση ενός πλήθους μικρότερων κέντρων μουσικής έρευνας και δημιουργίας στην περιφέρεια. Τα κέντρα αυτά μάλιστα στα επόμενα χρόνια πολλαπλασιάστηκαν ενώ αντίστοιχα αυξήθηκε και η χρηματοδότηση τους από το γαλλικό κράτος.[292]

Σε ένα εντελώς διαφορετικό πολιτικό και οικονομικό πλαίσιο, στην Αμερική οι ραδιοφωνικοί σταθμοί στην πλειονότητα τους ήταν ιδιωτικοί και έτσι είχαν έναν σαφή εμπορικό προσανατολισμό. Εκεί η σύγχρονη μουσική δημιουργία χρειάστηκε μια άλλη μορφή υποστήριξης η οποία βρήκε τελικά στέγη στα μεγάλα ακαδημαϊκά ιδρύματα: στα πανεπιστήμια της ανατολικής ακτής *Columbia* και *Princeton* αρχικά, στο *Stanford*, στο *UCSD* και στο *UC Berkeley* στη δυτική ακτή από τη δεκαετία του 1970 κυρίως και έπειτα.[293] Αξίζει πάντως να σημειωθεί και ένα φαινομενικά παράδοξο γεγονός, καθώς μια μεγάλη ιδιωτική εταιρία έπαιξε εμμέσως έναν πρωταγωνιστικό στην ανάπτυξη ενός συγκεκριμένου ιδιώματος, της Μουσικής με Υπολογιστή (Computer Music). Πρόκειται για την εταιρία Bell, παγκόσμιος κολοσσός της εποχής εκείνης, η οποία φιλοξένησε στο ερευνητικό της τμήμα τα πρώτα βήματα αυτού του νέου αυτού ιδιώματος.[294]

Οι πολιτικές εδώ των μεγάλων ακαδημαϊκών ιδρυμάτων προσέφεραν στέγη σε μια σειρά από νέα ερευνητικά κέντρα με σκοπό τη μουσική έρευνα και δημιουργία, τα οποία υποστηρίχθηκαν είτε από δωρεές μεγάλων κεφαλαιακών ιδρυμάτων, είτε από

292 Στα μέσα της δεκαετίας του 1980 απαριθμούσαν είκοσι πέντε τέτοια κέντρα σε όλη τη γαλλική επικράτεια (Born 1995, 84-5).

293 Στον Καναδά αντίστοιχα κέντρα δημιουργήθηκαν, όπως το Electronic Music Studio στο *University of Toronto* (1959), στο *McGill University* του Μόντρεαλ, στο Πανεπιστήμιο του Βανκούβερ (*The University of British Columbia*) το 1964, στο *Simon Fraser Univeristy* το 1967 και στο Πανεπιστήμιο *Laval* του Κεμπέκ το 1968 (Manning 2013, 156).

294 Εταιρία πρωτοπόρος των τηλεπικοινωνιών η οποία στις αρχές της δεκαετίας του 1980 διασπάστηκε σε μικρότερες ανεξάρτητες εταιρίες λόγω μονοπωλιακών της πρακτικών. Κατά την μακρόχρονη δραστηριότητα τους τα ερευνητικά της εργαστήρια παρήγαγαν ένα εντυπωσιακό πλήθος από πατέντες οι οποίες εξελίχθηκαν σε συσκευές και τεχνολογίες ευρείας χρήσης, και οι οποίες σε αρκετές περιπτώσεις συνοδεύτηκαν από βραβεύσεις Nobel για τον πραγματικά καινοτόμο χαρακτήρα τους Ανάμεσα σε άλλα ένα από τα πρώτα συστήματα συγχρονισμού κινηματογραφικής εικόνας και ήχου (1926), την πρώτη υπεραστική μετάδοση σήματος τηλεόρασης 128 γραμμών σάρωσης (1927), τις πρώτες μακράς διαρκείας, υψηλής πιστότητας (hi-fi) στερεοφωνικές ηχογραφήσεις (1932), τον πρώτο ηλεκτρονικό συνθετητή ανθρώπινης φωνής (1939), τις φωτοβολταϊκές κυψέλες (1940), ένα από τα πρώτα συστήματα ψηφιακής κωδικοποίησης σήματος ανθρώπινης φωνής (1943), πλήθος υπολογιστικών συστημάτων καθώς και σημαντικών αλγοριθμικών μοντέλων, τεχνολογίες ημιαγωγών (MOSFET - 1953), την πρώτη μορφή αέριου laser (1960), τους τηλεπικοινωνιακούς δορυφόρους (1962), τις γλώσσες προγραμματισμού C (1972) και C++ (1979), τις οπτικές ίνες (1976) και πολλά άλλα.

πατέντες τις οποίες παρήγαγαν και εκμεταλλεύτηκαν εμπορικά.[295] Τα κέντρα αυτά ήταν το CPEMC (*Columbia-Princeton Electronic Music Center*) ως κοινοπραξία των πανεπιστημίων Columbia και Princeton, το οποίο αργότερα μετονομάστηκε σε CMC (*Computer Music Center*) -και παραμένει έτσι μέχρι σήμερα- με βάση το πανεπιστήμιο του Columbia, το CCRMA (*Center for Computer Research in Music and Acoustics*) στο πανεπιστήμιο του Stanford, το CNMAT (*Center for New Music and Audio Technologies*) στο πανεπιστήμιο UC Berkeley καθώς και το CRCA (*Center for Research in Computing and the Arts*) στο πανεπιστήμιο UCSD (Univeristy of California San Diego). Σημαντικός υπήρξε και ο ρόλος του *Media Lab* στο MIT (*Massachusetts Institute of Technology*) το ερευνητικό φάσμα του οποίου κάλυπτε ένα ευρύ πεδίο στα νέα μέσα γενικότερα. Το Media Lab σε αντίθεση με την κλειστή ακαδημαϊκή προσέγγιση συνέβαλλε καθοριστικά με μια εξω-ιδρυματική λογική στην ανάπτυξη νέων τεχνολογιών για τη μουσική δημιουργία για το ευρύ κοινό οι οποίες υποβοήθησαν σε μεγάλο βαθμό στο άνοιγμα της νέας μουσικής.[296]

Αν και σαφώς προσανατολισμένα σε μια περισσότερο ανοιχτή λογική λόγω της κύριας εκπαιδευτικής αποστολής τους, περιορισμοί ωστόσο ίσχυσαν και για τα αμερικανικά ιδρύματα, καθώς αυτά αποτελούσαν την αφρόκρεμα της αμερικανικής πανεπιστημιακής εκπαίδευσης. Τα ζητήματα πρόσβασης εδώ είχαν να κάνουν με την ίδια τη δυνατότητα φοίτησης σε αυτά, συνθήκη η οποία συναντούσε δυσκολίες εξ αιτίας των οικονομικών και άλλων εγγενών περιορισμών που εκ φύσεως τίθονταν. Παρ' όλα αυτά, τα ακαδημαϊκά ιδρύματα σεβάστηκαν πλήρως την ελευθερία καλλιτεχνικής έκφρασης υπό την καθοδήγηση σημαντικών συνθετών της εποχής. Ωστόσο και στην περίπτωση αυτή μουσικά περιχαρακώθηκαν σε μια περισσότερο ακαδημαϊκή έκφραση ενός ηλεκτρονικού σειραϊσμού, ο οποίος εκφράστηκε μέσα από νέο μέσο στο οποίο πρόσβαση είχαν τα λιγοστά αυτά εύρωστα ιδρύματα, τον ηλεκτρονικό υπολογιστή.

295 Ενδεικτικά αναφέρονται το ίδρυμα Rockefeller το οποίο δώρισε τον συνθετητή MARC II στο CPEMC (Columbia-Princeton Electronic Music Center) αλλά και η πατέντα της FM Synthesis μια τεχνική αλγοριθμικής σύνθεσης ήχου την οποία ανέπτυξε ο John Chowning στο Πανεπιστήμιο του Stanford. Μεταπωλώντας την στη συνέχεια στην εταιρία συνθετητών Yamaha μπόρεσε να στηρίξει οικονομικά το CCRMA (Center for Computer Research in Music and Acoustics).

296 Ανάμεσα σε άλλα και η Csound, μια από τις πρώτες γλώσσες προγραμματισμού για μουσική, η οποία πλέον έτρεχε στους οικονομικά προσιτούς για το ευρύ κοινό μικροϋπολογιστές της δεκαετίας του 1980.

Το 1977 στα τετράδια του INA-GRM δημοσιεύεται μια συρραφή συνεντεύξεων από τους κύριους πρωταγωνιστές του ιδρύματος αλλά και από εξω-ιδρυματικούς συνθέτες με το εύγλωττο ερώτημα "*La musique du futur a-t-elle un avenir?*" ("*Έχει μέλλον η μουσική του μέλλοντος;*").[297] Το ζήτημα για τους συνθέτες της εποχής ήταν η μικρή απήχηση που είχε το έργο τους στο ευρύ κοινό. Τρεις δεκαετίες αργότερα το ερώτημα παραμένει.[298] Η σημαντική όμως διαφορά είναι πως οι ίδιες οι εξελίξεις ξεπέρασαν πλέον τα τεχνολογικά εμπόδια διαρρηγνύοντας και τα τελευταία στεγανά που τα ίδια τα ιδρύματα έθεσαν, χωρίς τελικά να μπορέσουν να πραγματοποιήσουν το μεγάλο άνοιγμα στο ευρύ κοινό.

### 4.2.4. Θεσμοί και φορείς

Εάν κανείς μπορεί να συνοψίσει σε επίπεδο θεσμικής υπόστασης το επίκεντρο των αισθητικών αντιλήψεων της μεταπολεμικής μουσικής τα πρώτα τουλάχιστον χρόνια, αυτό εκφέρεται κυρίαρχα από τη *Σχολή του Darmstadt*. Τα θερινά μουσικά σχολεία τα οποία ξεκίνησαν στην ομώνυμη γερμανική πόλη από τον μουσικολόγο *Wolfgang Steinecke* αμέσως με τη λήξη του Β' Π.Π. το 1946 και με την πλήρη αποδοχή και υποστήριξη από την διοίκηση του αμερικανικού στρατού,[299] έμελλε να αποτελέσουν το εκκολαπτήριο των αντιλήψεων της νέας μεταπολεμικής μουσικής και να αναδειχθούν σε ισχυρό θεματοφύλακα της. Έτσι τα σχολεία αυτά, σκοπός των οποίων αρχικά ήταν η προβολή της σύγχρονης μουσικής των δεκαετιών του 1930 και 1940 μέσα από κύκλους μαθημάτων και διαλέξεων, σταδιακά εξελίχθηκαν σε ένα διεθνούς εμβέλειας γεγονός με μια σχεδόν καταστατική υπόσταση. Στη μετάβαση αυτή μια παλαιότερη γενιά συνθετών της Νέας Μουσικής (Hindemith, Leibowitz, Messiaen) έδωσε χώρο και το απαραίτητο βήμα έκφρασης σε μια νέα μεταπολεμική γενιά με κυρίαρχες μορφές τους Boulez, Stockhausen, Maderna και Nono. Καθώς μάλιστα ήταν το πρώτο θεσμικό όργανο του είδους παγκοσμίως, η Σχολή σταδιακά απέκτησε σημαντική επιρροή και κύρος, ένα σημείο αναφοράς για τη νέα μεταπολεμική μουσική. Και εδώ ωστόσο σταδιακά κυριάρχησαν οι προσωπικές αισθητικές

297 Chion 1977. Φιλοξενεί απόψεις ανάμεσα σε άλλους και των Jean-Claude Risset, Pierre Schaeffer, Luc Ferrari, Luciano Berio, René Bastian, Ghédalia Tazartès, Louise Garriépi, Klaus Ager, Ilhan Mimaroglu, Laurie Spiegel.

298 Barrachina 2007.

299 Στην εξέλιξη αυτή συνέβαλλε σημαντικά και το γεγονός πως ο στρατιωτικός διοικητής της περιοχής Everett Helms τύγχανε να είναι απόφοιτος του μουσικού τμήματος του Harvard.

αντιλήψεις με αποτέλεσμα σύντομα το εγχείρημα να περιέλθει σε πεδίο προσωπικών φιλοδοξιών και συγκρούσεων. Την δεκαετία του 1960 η Σχολή κυριαρχείται από τις αντιλήψεις του Stockhausen ενώ στα επόμενα χρόνια μέσα από μια έντονη πολεμική περιέρχεται τελικά σε παρακμή. Αν και η Σχολή του Darmstadt δέχθηκε κριτική για τη δογματική της προσήλωση στον σειραϊσμό, κυρίαρχα αυτόν του Boulez και του Stockhausen, αποτέλεσε παρόλα αυτά ιδιαίτερα στα πρώτα χρόνια λειτουργίας της έναν σημαντικό πόλο έλξης για κάθε πρωτοπορία της εποχής, ανεξαρτήτου ιδιώματος.

Σημαντικός άλλος θεσμός για την υποστήριξη και διάδοση της νέας μεταπολεμικής ενόργανης μουσικής αποτέλεσε το φεστιβάλ μουσικής του Donaueschinger, το οποίο είχε ήδη ιδρυθεί από το 1921 ως *Donaueschinger Musiktage* με σκοπό την προαγωγή της Νέας Μουσικής. Η νέα μορφή του *Donaueschingen Festival of Contemporary Music* αφορούσε στη σύμπραξη του με την ορχήστρας της ραδιοφωνίας Südwestfunk του Baden-Baden υπό την γενική εποπτεία και οργάνωση από τον μουσικολόγο *Heinrich Strobel*. Το φεστιβάλ αποτέλεσε ένα σημαντικό βήμα έκφρασης για τους νέους συνθέτες της εποχής καθώς παρείχε στέγη και οικονομική στήριξη μέσω αναθέσεων, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα παρουσίασης σημαντικών έργων σε πρώτες εκτελέσεις. Ανάμεσα σε αυτά ένα πλήθος συνθέσεων των Boulez (*Polyphonie X*, 1951, *Livre pour quatuor*, 1955, *Poésie pour pouvoir*, 1958, *Tombeau*, 1959), Stockhausen (*Spiel*, 1952), Xenakis (*Metastaseis*, 1953-4) και Ligeti (*Atmosphères*, 1960) καθώς και του Messiaen (*Réveil des oiseaux*, 1953). Με την υπόδειξη μάλιστα του Strobel, ο Boulez ανέλαβε τη διεύθυνση της ορχήστρας προωθώντας ένα σημαντικό σώμα έργων της νέας μουσικής.[300] Ο Strobel αναδείχθηκε σε κεντρική μορφή για την προώθηση και τη θεσμική θωράκιση της νέας μεταπολεμικής μουσικής καθώς ανάμεσα σε άλλα εξέδιδε ήδη από τη δεκαετία του 1930 το περιοδικό μουσικολογικού περιεχομένου για τη Νέα Μουσική *Melos* ενώ κατά την περίοδο 1956 έως 1969 διετέλεσε πρόεδρος του ISCM (*International Society for Contemporary Music*), ενός οργανισμού ο οποίος προήγαγε τη Νέα Μουσική ήδη από το 1922 ως IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik).

300 Griffiths 2010, 41-2.

Η μεγάλη αυτή άνθιση κατά τη μεταπολεμική περίοδο στη Δυτική Γερμανία θεσμών, οργανισμών και ορχηστρών οι οποίες ανέδειξαν και ενδυνάμωσαν σε διεθνές επίπεδο την ταυτότητα της νέας μουσικής δημιουργίας, οφείλεται εν μέρει στο ανταγωνιστικό ψυχροπολεμικό κλίμα της εποχής και στα άφθονα κεφάλαια της Αμερικής. Κάτι το οποίο ωστόσο δεν συμβαίνει στην ίδια την αμερικανική ήπειρο. Εδώ οι συνθέτες προσπάθησαν αρχικά με ίδια μέσα ή ιδιωτικές χορηγίες[301] να υποστηρίξουν το έργο τους. Σημαντικός αρωγός στα πρώτα αυτά βήματα υπήρξε ο *Leopold Stokowski* ο οποίος έχοντας ήδη τη φήμη ενός σπουδαίου αρχιμουσικού με σημαντικές πρεμιέρες κυρίως σε έργα της νεοτερικής παράδοσης (Varèse, Ives, Schoenberg) υποστήριξε προσωπικά το νέο εγχείρημα. Σε αυτόν οφείλεται η πρώτη δημόσια ακρόαση έργων για μαγνητοταινία στο MoMA σε συνθέσεις των *Otto Luening* και *Vladimir Ussachevsky* το 1952, καθώς και ο όρος *tape music* (*μουσική με μαγνητοταινία*) ο οποίος διαχώριζε το αμερικανικό ιδίωμα σε σχέση με το ευρωπαϊκό.[302]

Η θεσμική ωστόσο θωράκιση της νέας μεταπολεμικής μουσικής στην αμερικανική ήπειρο άργησε αρκετά σε σχέση με τους Ευρωπαίους ομότεχνους τους, καθώς στην περίπτωση αυτή απαραίτητη προϋπόθεση αποτέλεσε η στήριξη από τα αμερικανικά πανεπιστημιακά ιδρύματα. Την δεκαετία του 1970 Αμερικανοί συνθέτες ιδρύουν τον ICMA (*International Computer Music Association*) έναν οργανισμό με σκοπό την προβολή της Μουσικής με Υπολογιστή (Computer Music), ο οποίος περιβάλλεται με περιοδική έκδοση (*Computer Music Journal*) καθώς και ετήσιο συνέδριο (ICMC– *International Computer Music Conference*) με το τελευταίο να αποτελεί έναν θεσμό προβολής και ανάδειξης έργων με υπολογιστή, συναφών τεχνικών και τεχνολογιών αλλά και νέων μορφών επιτέλεσης και διάδρασης της ευρύτερης ηλεκτρονικής μουσικής. Οι θεσμοί αυτοί αν και είχαν σαφώς μια περισσότερο δημοκρατική βάση σε σχέση με τα αντίστοιχα ευρωπαϊκά μοντέλα της αρχής του ενός ανδρός, παρέμειναν ωστόσο εγκλωβισμένα σε μορφές μουσικής έκφρασης και αισθητικά πρότυπα τα οποία καθορίζονταν από το κλειστό ακαδημαϊκό περιβάλλον. Αν και στις επόμενες δεκαετίες αναπτύχθηκε και ένα πλήθος άλλων θεσμών και οργανισμών, οι

301 Χαρακτηριστική η περίπτωση του *Project for Music for Magnetic Tape* (1951–1954) το οποίο οργάνωσε ο John Cage σε έργα του ίδιου καθώς και των *Earle Brown*, *Morton Feldman* και *David Tudor*, και το οποίο αποτέλεσε εξ ολοκλήρου χορηγία του διάσημου αρχιτέκτονα Paul Williams. (βλ. και παρακάτω, κεφ. 4.4.4)

302 Βλ. σχετικά και κεφ. 4.4.3.

συγκεκριμένοι φορείς αποτελούν μέχρι και τις ημέρες μας το πλέον επίσημο και θεσμικά καταξιωμένο βήμα για τις θέσεις και τις απόψεις της σύγχρονης ιδρυματικής και ακαδημαϊκής μουσικής δημιουργίας.

## 4.3. Μορφοτυπικές προσεγγίσεις

Μορφολογικά η μουσική δημιουργία της πρώτης αυτής μεταπολεμικής περιόδου μπορεί να συνοψιστεί μέσα από τρεις βασικές μορφοτυπικές κατευθύνσεις κάθε μια από τις οποίες εκφέρει τα δικά της αισθητικά πρότυπα: το *ηχητικό αντικείμενο*, ο *διαδικασιακός/ αιτιοκρτικός φορμαλισμός* και η *οργάνωση της ανοιχτής φόρμας*.

### 4.3.1. Το ηχητικό αντικείμενο (objet sonore)

Η έννοια του *ηχητικού αντικειμένου* (*objet sonore*) πρωτοδιατυπώθηκε μέσα από την πραγματεία του Schaeffer και αποτέλεσε τη δομική μονάδα οργάνωσης αρχικά της Συγκεκριμένης, κυρίως δε της Ακουσματικής Μουσικής. Το ηχητικό αντικείμενο αποτελεί ένα μόρφωμα τα χαρακτηριστικά του οποίου επιφέρουν μεγάλο βαθμό χωρικότητας. Οι θεωρίες του Schaeffer έχουν τη βάση τους στις αισθητικές της πρόσληψης καθώς μέσα από τις νέες τεχνικές της ραδιοφωνικής μετάδοσης και της ηχογράφησης προέκυψε μια νέα μορφή ηχητικής βίωσης την οποία ο ίδιος ονόμασε *αναγωγική* ή *ακουσματική ακρόαση* (*reduced/ acousmatic listening*). Ο Schaeffer ουσιαστικά διατύπωσε μια μορφή φαινομενολογίας σύμφωνα με την οποία ο ήχος διαχωρίζεται από την ηχητική πηγή που τον προκαλεί. Στην περίπτωση αυτή αντιλαμβανόμαστε το μουσικό φαινόμενο όχι ως μια σύνδεση ανάμεσα στο αντικείμενο (πηγή) και το υποκείμενο (ήχος) αλλά ως μια προσληπτική λειτουργία μέσω της ακοής. Κατ' αυτόν τον τρόπο υφίσταται μια *φαινομενολογική αναγωγή*, η οποία εντοπίζεται στον διαχωρισμό ανάμεσα στο ηχητικό προσλαμβανόμενο σήμα και στην πηγή του και η οποία προτάσσει μια μορφή αναγωγικής ακρόασης από την πλευρά του ακροατή. Επακόλουθα κατά τον Schaeffer αυτό που απέμενε ήταν να περιγραφούν και να κατηγοριοποιηθούν τα ιδιαίτερα εκείνα χαρακτηριστικά με βάση τα οποία διαμορφώνονται οι διάφορες ηχητικές εκφάνσεις μέσα από την ηχητική μορφή και τα σχήματα της, κάτι το οποίο ο ίδιος ονόμασε ως *τυπο-μορφολογία* (*typo-*

*morphology*). Η προσέγγιση αυτή αποτέλεσε τη βάση και για άλλα θεωρητικά μοντέλα στις επόμενες δεκαετίες του 1980 και 1990, κυρίως δε από τον Smalley και την *φασματομορφολογία* (*spectromorphology*).

Το σύστημα του Schaeffer πέρα από θεωρητικό σώμα διατύπωσης ενός νέου μουσικού φαινομένου αποτέλεσε και μια Σχολή μουσικού ιδιώματος στο επίκεντρο της οποίας ενυπάρχει το ηχητικό μόρφωμα ως κυρίαρχο δομικό στοιχείο. Η συγκεκριμένη προσέγγιση αποτελεί από αυτήν την άποψη μια ρηξικέλευθη τομή στα μουσικά πράγματα καθώς αντιπαραβάλλεται ως προς τη μέχρι τότε επικρατούσα φθογγική μορφή οργάνωσης της ενόργανης δημιουργίας. Ο μουσικός φθόγγος αποτελεί μια διακριτή χρονική μονάδα ηχητικής εκφοράς η οποία χαρακτηρίζεται από διακριτές τιμές τονικού ύψους αμετάβλητης τονικότητας, σε καθορισμένες διαστηματικές συσχετίσεις, ομαδοποιημένος σε χρονικά μέτρα και σε διάρκειες οργανωμένες στα πολλαπλάσια μιας χρονικής μονάδας και με μέγιστη διάρκεια ισοδύναμη με αυτήν της ανθρώπινης αναπνοής, με συγκεκριμένο δυναμικό εύρος και διακριτό ηχόχρωμα. Τα κλασικά αυτά χαρακτηριστικά παραπέμπουν σε μια έντονη *σωματικότητα* η οποία εκφέρεται από το ίδιο το μέσο παραγωγής ήχου, το μουσικό δηλαδή όργανο και το ανθρώπινο σώμα. Σε μια συνθήκη όπου ο ήχος καταγράφεται σε ένα αποθηκευτικό μέσο το οποίο παρέχει τη δυνατότητα επεξεργασίας σε μια αχρονική συνθήκη, συνθήκη δηλαδή κατά την οποία *η εκτέλεση διαφοροποιείται από αυτήν της χειρονομικής διαδικασίας*, επακόλουθα διαφοροποιούνται και οι αντιλήψεις για τη μουσική δημιουργία. Εδώ το ίδιο το μέσο απελευθερώνει τον συνθέτη από τους περιορισμούς του χρονικού πλαισίου αλλά και της σωματικής επίδρασης. Το ηχητικό αντικείμενο υφίσταται πλέον ως ένα αυτόνομο *άυλο* παλλόμενο σώμα με συγκεκριμένες ιδιότητες και χαρακτηριστικά και αντιπαραβάλλεται ως προς τον μουσικό φθόγγο ο οποίος κρίνεται ανεπαρκής να αποδώσει τη νέα αυτή μουσική οντότητα. Προκύπτει έτσι μια άλλη μορφή οργάνωσης η οποία σε αντίθεση με αυτήν του μουσικού φθόγγου κινείται κατά βάση σε συνεχείς, δυναμικά μεταβαλλόμενες περιοχές: το ηχητικό αντικείμενο έχει φασματικό περιεχόμενο με δυναμικά μεταβαλλόμενο φάσμα, συχνοτικά εξαπλωμένο στο πλήρες ακουστικό εύρος, είναι οργανωμένο χρονικά ελεύθερο σε ένα μη ποσοτικοποιημένο μετρικό σύστημα, εκφέρεται με απροσδιόριστη διάρκεια, και παρουσιάζει μεγάλο δυναμικό εύρος και

μεταβαλλόμενο ηχόχρωμα. Επιπλέον το ανθρώπινο φαντασιακό αποδίδει στην υπόσταση του χαρακτηριστικά *υλικότητας*: υφή, μάζα και όγκο.

Το σώμα μουσικής δημιουργίας με βάση το ηχητικό αντικείμενο αρχίζει να διερευνάται και να αναπτύσσεται από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και έπειτα με την ίδρυση του GRM. Διακατέχεται αρχικά από ένα έντονο φορμαλισμό μιας αυστηρής συντακτικά γλώσσας η οποία προέκρινε περισσότερο την ιδιωματική της διατύπωση παρά το περιεχόμενο, και έφερε χαρακτηριστικά μιας περιχαράκωσης η οποία προέκυψε από την ανάγκη μιας ταυτοτικής υπόστασης (ιδιαίτερα κρίσιμης τα πρώτα χρόνια). Ωστόσο από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 σποραδικά και κατά τη δεκαετία του 1970 περισσότερο συντεταγμένα, γνώρισε μια φάση ιδιαίτερης άνθισης και μεγάλης εκφραστικής ανάπτυξης μέσα από έργα της νεότερης γενιάς συνθετών (Parmegiani, Bayle, Ferrari) οι οποίοι ανέδειξαν ένα πλούσιο δημιουργικό και εκφραστικό περιεχόμενο. Το ηχητικό αντικείμενο ως δομική μορφή σταδιακά επεκτείνεται και σε άλλα ιδιώματα πέραν της Ακουσματικής Μουσικής: κατά τη δεκαετία του 1980 καθώς αφενός κυριαρχεί ο ηλεκτρονικός υπολογιστής έναντι της μαγνητοταινίας και αφετέρου αναπτύσσονται μια σειρά από νέες ψηφιακές τεχνικές σύνθεσης ήχου, αρχίζει να αποτελεί κεντρικό δομικό στοιχείο και στο ιδίωμα της Μουσικής μέσω Υπολογιστή αλλά και στην ευρύτερη Ηλεκτροακουστική δημιουργία. Στην εξέλιξη αυτή συνέβαλε και το γεγονός πως ατονεί πλέον το ενδιαφέρον για τον σειραϊσμό ο οποίος, με κάποιες εξαιρέσεις κυρίως στην ενόργανη και λιγότερο στην ηλεκτρονική μουσική, σταδιακά βρίσκεται στο περιθώριο. Μια στάση φορμαλιστικής ταυτότητας επανέρχεται ωστόσο περισσότερο ως μια καθεστωτική πλέον αντίληψη περί ιδιωματικής ορθότητας η οποία περιχαράκωσε και οριοθέτησε το ακουσματικό και γενικότερο ηλεκτροακουστικό ιδίωμα σε μια συντεταγμένη και οριστική μορφή η οποία παρέμεινε αναλλοίωτη μέχρι και τις ημέρες μας.

Το ηχητικό αντικείμενο έτσι τυποποιήθηκε ως κεντρικό μορφοποιητικό στοιχείο και κατέληξε ως το αναγνωριστικό ηχόσημο της ευρύτερης ακαδημαϊκής και λόγιας μουσικής δημιουργίας των μεταπολεμικών χρόνων. Σε μια άλλη δημιουργική σύζευξη από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 και έπειτα χρησιμοποιήθηκε με έναν αρκετά ευρηματικό τρόπο σε άλλα εξω-ακαδημαϊκά ιδιώματα ιδιαίτερα δε σε αυτά της

αστικής ηλεκτρονικής δημιουργίας,[303] ανανεώνοντας έτσι το ερευνητικό ενδιαφέρον ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο του.

Σε κάθε περίπτωση καθώς ως μόρφωμα εκφέρει χαρακτηριστικά ηχητικής μάζας, αδράνειας και πλαστικότητας αποτελεί την πλέον πρόσφορη δομικά μορφή άρθρωσης Ηχητικού Χώρου.

### 4.3.2. Διαδικασιακός/ αιτιοκρατικός φορμαλισμός

Μια δεύτερη σημαντική τάση η οποία μάλιστα κυριάρχησε στο μεγαλύτερο μέρος της μεταπολεμικής μουσικής αφορά στην φορμαλιστική οργάνωση του μουσικού υλικού. Η μορφή αυτή επιδρά πρωτίστως, αλλά όχι αποκλειστικά, στην μουσική οργάνωση έχοντας ως βάση τον μουσικό φθόγγο με κύριες εκφάνσεις της τον καθολικό αλλά και τον κλασσικό σειραϊσμό. Τα σχήματα αυτά απαντώνται σε ένα ευρύ φάσμα το οποίο εκτείνεται μεταξύ άλλων από τη θεωρία συνόλων (Babbit, Boulez) στη σημειακή οργάνωση (Messiaen), τις πιθανοκρατικές διαδικασίες (Xenakis) ή τις μετατροπίες αριθμητικών σειρών (Stockhausen). Φορμαλισμοί άλλου τύπου επιδρούν και με άλλο πρωτογενές υλικό πέραν της φθογγικής μονάδας και αφορούν κυρίως σε έργα διαδικασιακής οργάνωσης, όπως για παράδειγμα οι πρώιμες συνθέσεις του Reich[304] ή αυτόνομες συνθετικές απόπειρες όπως το *Poème Symphonique* του Ligeti.

Η λειτουργία του αιτιοκρατικού φορμαλισμού αφορά στην οργάνωση του υλικού μέσω ενός αυστηρού κανονιστικού πλαισίου και ενός συνόλου προκαθορισμένων μετασχηματισμών και κανόνων οι οποίοι επιφέρουν μια συγκεκριμένη μορφή ανάπτυξης καθώς επιδρούν σε ένα πλήθος μουσικών παραμέτρων πλέον του τονικού περιεχομένου (διάρκεια, δυναμικές, ποικίλματα, ηχόχρωμα). Εδράζεται δε στην πεποίθηση μιας σημαντικής μερίδας συνθετών και θεωρητικών πως μπορεί να αναπτυχθεί μια μουσική γλώσσα η οποία θα εκφράζει με πληρότητα πέρα από κάθε υποκειμενισμό με μια οικουμενική αντίληψη το μουσικό φαινόμενο, ένα διαχρονικό αιτούμενο το οποίο γίνεται ξανά ιδιαίτερα δημοφιλές στο δεύτερο μισό του 20ού

303 Χαρακτηριστικές είναι και οι πρόσθετες λειτουργίες ενσωμάτωσης (plug-ins) σε μια σειρά εφαρμογών λογισμικού μουσικής σύνθεσης και επεξεργασίας με την επωνυμία GRM-tools.
304 *It's Gonna Rain* (1965) και *Pendulum Music* (1968). Βλ. και παρακάτω.

αιώνα.[305] Οι θεωρίες αυτές ανάγονται στην εποχή του κλασικισμού ο οποίος ανάμεσα στη φόρμα και το περιεχόμενο προέτασσε τη μορφή έναντι της συναισθηματικής έκφρασης, ένα δίπολο το οποίο επανέρχεται σε διάφορες περιόδους ιδιαίτερα δε στο απόγειο του Ρομαντικού ιδιώματος στα μέσα του 19ου αιώνα και στην πολεμική που ασκήθηκε με τον πλέον συντεταγμένο τρόπο μέσα από τις πραγματείες του Hanlsick.[306] Σύμφωνα με αυτές η ίδια η φόρμα αποτελεί το καθρέφτισμα του εσωτερικού διανοητικού πνεύματος ως μια εσωτερική προϋπάρχουσα μορφή, ένα πνευματικό περιεχόμενο το οποίο πληρώνεται μέσω της υλικότητας των τόνων. Κατ' αυτήν την έννοια η μουσική αποτελεί μια *γλώσσα* και η μουσική σύνθεση την διεργασία υλοποίησης του πνεύματος στον υλικό κόσμο. Η αντίληψη αυτή έρχεται σε αντίθεση με τις αισθητικές του συναισθήματος, οι οποίες "θολώνουν" και παρερμηνεύουν το μουσικό φαινόμενο. Η ιδέα του ωραίου αποτελεί έτσι υλικό κατάλληλο για το πνεύμα και όχι μια αδρανή ύλη.[307]

Αντιλήψεις παρόμοιας αισθητικής επαναδιατυπώνονται κατά την μεταπολεμική περίοδο από μια μεγάλη μερίδα συνθετών καθώς τα ίδια τα μέσα μπορούσαν να μετουσιώσουν με ακόμη μεγαλύτερη πληρότητα την στάση αυτή σε μουσική πράξη: οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές, οι διατάξεις γεννητριών και ο συνθετητής αποτέλεσαν τις κατάλληλες μηχανές οι οποίες θα μπορούσαν να εκπληρώσουν το όραμα για μια τέτοια γλώσσα καθώς η ίδια η λειτουργία τους προϋπέθετε μια αυστηρή συντακτική δομή, ένα σχήμα το οποίο δεν επέτρεπε καμία παρέκκλιση από προκαθορισμένες μορφές σύνταξης παρόμοιες με αυτές μιας φυσικής γλώσσας. Στην ενόργανη μουσική οι ιδέες αυτές είχαν τις απαρχές τους ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα στον δωδεκαφθογγισμό, οι αντιλήψεις του οποίου επεκτάθηκαν ακόμη περισσότερο με μια ολιστική πλέον προσέγγιση. Παράγονται ωστόσο και έργα τα οποία αντιπαρέρχονται αυτόν τον δυϊσμό μεταξύ φορμαλιστικού και μη, και προτείνουν μια περισσότερο ισορροπημένη σύζευξη μεταξύ των δύο αυτών αντιλήψεων.[308]

305 Dahlhaus 1982, 52-7, Meyer 1956, Peles 2003, 270-307.
306 Κυρίως με το έργο του (1854) *Vom Musikalisch-Schönen* (*Περί του Μουσικά Ωραίου*).
307 Dahlhaus, ό.π.
308 Κάτι το οποίο απαντάται για παράδειγμα σε έργα του Xenakis όπως το *Analogique A et B* και στο *Concrete PH*. Βλ. και Di Scipio 2005.

Μια άλλη μορφή φορμαλισμού αποτελεί αυτήν της διαδικασιακής οργάνωσης η οποία χρησιμοποιεί αναπαραγωγικές λειτουργίες για την παραγωγή ενός μουσικού έργου. Η προσέγγιση αυτή χαρακτηρίζεται από την πεποίθηση πως το μουσικό φαινόμενο μπορεί να ερμηνευθεί ως ένα κλειστό σύστημα λειτουργιών με αρχικές συνθήκες και αποκλειστικούς κανόνες ανάπτυξης οι οποίοι μπορούν να αναπαράγουν δομές με μουσική συνάφεια. Οι αντιλήψεις αυτές είναι σαφώς επηρεασμένες από τις θεωρίες και τα νέα μοντέλα της γλωσσολογίας στη δεκαετία του 1950, ιδιαίτερα δε από την γενετική-μετασχηματιστική γραμματική του Chomsky. Έργα εμπνευσμένα από αυτή τη μορφή προσέγγισης αποτελούν οι πρώιμες συνθέσεις του Reich *It's Gonna Rain* (1965) και *Pendulum Music* (1968), ενώ απαντώνται και στην αστική ηλεκτρονική δημιουργία στις επόμενες δεκαετίες κυρίως σε συνθέσεις του *Brian Eno*. Στις δεκαετίες του 1970, 1980 και 1990 εμπλουτίζονται ακόμη περισσότερο με την ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας των υπολογιστών και της μηχανικής *Συστημάτων Βασισμένων στη Γνώση* (*Knowledge-based Systems*) όπως τα *Έμπειρα Συστήματα Βασισμένα σε Κανόνες* (*Rule-based Expert Systems*) και οι γενετικοί αλγόριθμοι.

Άλλες μορφές διαδιασιακής ανάπτυξης αφορούν εξω-μουσικά μορφότυπα τα οποία χρησιμοποιούνται από συνθέτες για τη δομή και την ανάπτυξη μουσικών έργων. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις αποτελούν το *βιβλίο των αλλαγών* (*book of changes*) στο οποίο βασίστηκε ο Cage για τη σύνθεση του για solo πιάνο "*Music of Changes*" (1951),[309] ή οι περίφημες σπουδές για μηχανικό πιάνο ("*Studies for Player Piano*") του Αμερικανού συνθέτη *Conlon Nancarrow* οι οποίες καλύπτουν μια μεγάλη χρονική περίοδο από τα τέλη της δεκαετίας του 1940 μέχρι περίπου και τις αρχές της δεκαετίας του 1990. Οι συνθέσεις του Nanacarrow αναπαράγονται από μηχανικά πιάνα τα ρολά των οποίων έχει προετοιμάσει κατάλληλα μέσα από εναλλασσόμενα γεωμετρικά και αλγοριθμικά μοτίβα. Στις δεκαετίες του 1970 και 1980 μάλιστα η τάση αυτή ενισχύεται ακόμη περισσότερο με την ανάπτυξη αλγοριθμικών διαδικασιών ανάλυσης. Τέτοια περίπτωση αποτελεί και μια νέα γενιά συνθετών η οποία προτάσσει ένα ενόργανο ιδίωμα με τον όρο *Φασματική Μουσική* (*Spectral*

309 Ο Cage χρησιμοποίησε πίνακες των 64 στοιχείων –όσα δηλαδή και τα εξάγραμμα σύμβολα του I Ching– και επέλεγε κάθε φορά ένα διαφορετικό σύμβολο για να πάρει αποφάσεις σχετικά με τη δομή της παρτιτούρας του. Ένας από τους πίνακες αυτούς περιελάμβανε στις θέσεις του προκαθορισμένα ηχητικά συμβάντα, ένας δεύτερος πίνακας διάρκειες και ένας τρίτος δυναμικές. Καθώς επέλεγε κάθε φορά και ένα στοιχείο από κάθε πίνακα δημιουργούσε τελικά και μια μουσική φράση.

*Music*) και η οποία εκπροσωπείται κυρίως από Γάλλους συνθέτες συνδεδεμένους με το IRCAM, όπως οι *Gérard Grisey* και *Tristan Murail.* Οι συνθέτες αυτοί αντλούν δεδομένα από την φασματική ανάλυση του ήχου προκειμένου στη συνέχεια αυτά να χρησιμοποιηθούν ως μουσικοί παράμετροι στις συνθέσεις τους. Σε κάθε πάντως περίπτωση διαδικασιακής οργάνωσης του υλικού κοινή πεποίθηση αποτελεί πως οι κανόνες αυτοί επαρκούν για μια πρώτη οργάνωση του, ενώ στο τελικό στάδιο της σύνθεσης ο συνθέτης καλείται να επιλέξει και να επέμβει σε αυτό.

Στις μορφές αυτής της μουσικής οργάνωσης όπου η φόρμα προτάσσεται έναντι του περιεχομένου, μια ανάπτυξη χωρικών συμπεριφορών συναντά δυσκολίες με την έννοια πως η χωρική διάσταση αποτελεί περισσότερο μια κατεξοχήν μορφολογική υπόσταση και λιγότερο ένα κανονιστικό γλωσσικό σχήμα.

### 4.3.3. Μορφές ανοιχτής φόρμας

Σε αυτήν την κατηγορία ανήκουν έργα με την πλέον ελεύθερη μορφή συντακτικής δομής τα οποία επιπλέον χαρακτηρίζονται από ένα έντονο εννοιολογικό περιεχόμενο. Σε αυτά περιλαμβάνονται πολλές από τις συνθέσεις του Cage αλλά και άλλων Αμερικανών κατά βάση συνθετών των αρχών της δεκαετίας του 1950, κυρίως δε αυτών της *Σχολής της Νέας Υόρκης* (*John Cage*, *Morton Feldman*, *Earle Brown* και *Christian Wolff*). Το 1952 ο Cage συνθέτει το εμβληματικό *4.33* ενώ ο Earle Brown παρουσιάζει το *December 1952*, η παρτιτούρα του οποίου αποτελείται από διαφόρων μεγεθών γραμμές και παραλληλόγραμμα διάσπαρτα σε ένα λευκό φόντο και τα οποία ο εκτελεστής μπορεί να ερμηνεύσει ελεύθερα ως δυναμικές, διάρκειες ή τονικά ύψη. Εδώ ουσιαστικά η τάση αυτή αντλεί αρκετά στοιχεία από τις μετανεοτερικές αντιλήψεις οι οποίες ανθίζουν κατά τις πρώτες αυτές δεκαετίες της μεταπολεμικής περιόδου. Σε πολλά από τα έργα αυτά κυριαρχούν διαδικασίες τυχαιότητας (αλεατορισμός) με μεγάλο βαθμό ελευθερίας ως προς την ερμηνεία τους και την αντιστοιχία με τις μουσικές παραμέτρους. Επίσης τα έργα αυτά σε αρκετές περιπτώσεις συνοδεύονται και από επιτελεστικές πρακτικές και καθώς περιπλέκονται με τα νέα καλλιτεχνικά ρεύματα τα οποία συνδυάζουν πολλαπλές μορφές

δημιουργικής έκφανσης (performance art, fluxus, sound art κ.λπ.) βρίσκονται στα όρια της μουσικής δημιουργίας.[310]

Κεντρικό στοιχείο οργάνωσης στη μουσική ανοιχτής φόρμας αποτελεί ο ήχος σε κάθε του μορφή, καθώς για τον Cage:

"*Όπου και εάν βρισκόμαστε, ότι και εάν ακούμε αφορά κυρίως θόρυβο. Όταν τον αγνοούμε μας ενοχλεί. Όταν τον ακροαζόμαστε μας συναρπάζει. Ο ήχος ενός φορτηγού με 50 μίλια την ώρα. Παράσιτα μεταξύ ραδιοφωνικών σταθμών. Βροχή. Θέλουμε να καταγράψουμε και να χειριστούμε αυτούς τους ήχους. Όχι ως ηχητικά εφέ αλλά ως μουσικά όργανα*".[311]

Προσδιορίζει μάλιστα την μουσική τέχνη ως την *οργάνωση των ήχων*, διαπίστωση την οποία συμμερίζεται και ο Varèse:

"*Εάν ο όρος 'μουσική' θεωρείται ιερός και απαράβατος και ταυτίζεται αποκλειστικά με τη χρήση μουσικών οργάνων του 18ου και 19ου αιώνα, μπορούμε να τον υποκαταστήσουμε με έναν πιο ουσιώδη όρο: την οργάνωση των ήχων*".[312]

Τα σώμα μουσικής δημιουργίας έργων ανοιχτής φόρμας σταδιακά ενσωματώθηκε σε αλλοειδείς καλλιτεχνικές εκφάνσεις και σε μια μορφή λιγότερο απόλυτης μουσικής τέχνης, μια τάση που ήδη ενυπήρχε εξάλλου και στα νεοτερικά κινήματα των αρχών του 20ού αιώνα. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο η εμπλοκή του χωρικού στοιχείου αποτελεί σαφώς μια δευτερεύουσα συνθετική προτεραιότητα η οποία προκύπτει μόνο όταν και τα υπόλοιπα συμφραζόμενα το επιτρέπουν.

310 Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σειρά έργων του Cage *Variations* που εκτείνονται σε ένα χρονικό διάστημα μιας δεκαετίας (1958-1967) και στα οποία οι εκτελεστικές οδηγίες είναι ενδεικτικές αυτής της αντίληψης: "*οποιοδήποτε πλήθος ερμηνευτών και με οποιοδήποτε πλήθος και είδος μουσικών οργάνων*" ("Variations I", 1958), "*οποιοδήποτε πλήθος ερμηνευτών και με οποιαδήποτε ηχητική πηγή*" ("Variations II", 1961), "*οποιοδήποτε πλήθος ανθρώπων εκτελώντας οποιαδήποτε πράξη*" ("Variations III", 1962).

311 Cage 2011, 3.

312 ό.π.

## 4.4. Ιδιώματα και χωρικότητα

Στις πρώτες αυτές μεταπολεμικές δεκαετίες αρθρώνονται μια σειρά από νέα ιδιώματα η υπόσταση των οποίων καθορίζεται αφενός από το ιδρυματικό πλαίσιο στο οποίο αναπτύχθηκαν, αφετέρου από τα τεχνολογικά μέσα που χρησιμοποιήθηκαν. Κυρίως όμως ήταν οι ίδιες οι προσωπικότητες των συνθετών που διαμόρφωσαν και έθεσαν την προσωπική τους σφραγίδα σε κάθε τέτοιον χώρο δημιουργίας. Η τάση αυτή είναι ιδιαίτερα ισχυρή κατά την πρώιμη περίοδο, μέχρι δηλαδή περίπου τα μέσα της δεκαετίας του 1960, όπου διάφορες Σχολές έκαναν την εμφάνιση τους κάθε μια με τα ιδιαίτερα μορφολογικά και αισθητικά της κριτήρια.

Σε αυτό το πλαίσιο οι συνθετικές πρακτικές ήταν επικεντρωμένες πρωτίστως στην άρθρωση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών κάθε ιδιώματος, στην στυλιστική οριοθέτηση και καθαρότητα μέσα από μια αυστηρή γλώσσα και ένα επιχειρούμενο θεωρητικό υπόβαθρο. Στα στενά αυτά περιχαρακωμένα πλαίσια κυριάρχησαν έτσι περισσότερο φορμαλιστικά μουσικά πρότυπα τα οποία άφησαν περιορισμένο χώρο για οποιαδήποτε άλλη μορφή διατύπωσης η οποία θα μπορούσε να έμπαινε σε περιπέτειες ορθής ή μη ερμηνείας. Επακόλουθα μέσα στο πνεύμα αυτού του σφιχτού φορμαλισμού, μια μορφή χωρικής διατύπωσης έπρεπε και αυτή να ενταχθεί και να αρθρωθεί μέσω ενός αντίστοιχου ιδιώματος – γεγονός που όντως τελικά συνέβη στη δεκαετία του 1970 με το μουσικό ιδίωμα του Ηχοτοπίου. Κατ' αυτόν τον τρόπο στην πρώτη αυτή μεταπολεμική περίοδο δεν υπήρξε κάποια συντεταγμένη μορφή ανάπτυξης ενός συνολικότερου χωρικού ιδιώματος., ενώ οποιαδήποτε συνθετική απόπειρα χωρικής εκφοράς αφορούσε σε μεμονωμένες συνθετικές πρακτικές οι οποίες όφειλαν να είναι με κάποιον τρόπο ενταγμένες στα νέα ιδιώματα της δεκαετίας του 1950: Συγκεκριμένη Μουσική, Elektronische Musik,[313] Μουσική με Υπολογιστή (Computer Music), Μουσική με Μαγνητοταινία (Tape Music).[314]

Η κατάσταση αυτή φαίνεται σταδιακά να μεταβάλλεται από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και έπειτα, περίοδος κατά την οποία οι συνθέτες καθώς αισθάνονται

313 Το ιδίωμα δηλαδή της ηλεκτρονικής μουσικής το οποίο παρήχθη κατά κύριο λόγο στα studio του WDR και το οποίο διαχωρίζεται από το γενικότερο ιδίωμα της Ηλεκτρονικής Μουσικής.

314 Αφορά κυρίως στο ιδίωμα που αναπτύχθηκε στην Αμερική κατά τη δεκαετία του 1950. Ο όρος αποδίδεται στον Leopold Stokowski (βλ. και ενότητα 4.4.3)

δημιουργικά εγκλωβισμένοι από τα ιδιωματικά πρότυπα, απελευθερώνονται και σταδιακά αναπτύσσουν έναν μεγαλύτερο βαθμό ελεύθερης έκφρασης. Στην δεκαετία του 1970 επικρατεί έτσι μέσω της Ακουσματικής Μουσικής μια νέα αντίληψη η οποία προτάσσει το ηχητικό αντικείμενο στην πλήρη του ηχοποιητική διάσταση. Την ίδια δεκαετία στον χώρο της Μουσικής με Υπολογιστή παράγονται συνθέσεις οι οποίες απεγκλωβίζονται και αυτές από τα μορφότυπα της αυστηρής συντακτικής δομής των προγραμματιστικών γλωσσών οι οποίες μέχρι τότε προέκριναν μια σειραϊκή λογική οργάνωσης και σταδιακά εκφέρουν έντονα χωρικά στοιχεία. Καθώς μάλιστα οι υπολογιστές με την πάροδο του χρόνου κυριαρχούν ως μέσο και η μαγνητοταινία εγκαταλείπεται, στη δεκαετία του 1980 οι διάφορες τεχνοτροπίες συναντούνται κάτω από μια κοινή δημιουργική ομπρέλα με τον όρο Ηλεκτροακουστική Μουσική, ο οποίος έρχεται να περιγράψει ένα ευρύτερο σώμα δημιουργίας, όρος ο οποίος σήμερα πλέον έχει αντικατασταθεί από τον πολύ γενικότερο "Ηλεκτρονική Μουσική".

Στην ενότητα αυτή εξετάζονται τα ιδιώματα αυτά, τα μέσα έκφρασης, η αισθητική που διαμόρφωσαν και ο βαθμός στον οποίο συντελέστηκε μέσω αυτών μια πρωτογενής χωρική διατύπωση.

### 4.4.1. Η Συγκεκριμένη Μουσική και η χρονική κατάτμηση

Η Συγκεκριμένη Μουσική (*Musique Concrète*) αποτελεί την πρώτη μορφή μουσικής δημιουργίας που θέτει στο επίκεντρο της τον φυσικό ήχο ως την κεντρική μορφοποιητική μονάδα οργάνωσης, καθώς αυτή αποτελεί μια άμεσα προσλαμβανόμενη οντότητα (*συγκεκριμένη*) σε σχέση με το αφηρημένο σχήμα της μουσικής σημειογραφίας. Σύμφωνα με τον πρωτεργάτη και εμπνευστή του ιδιώματος, Pierre Schaeffer:

"[…] *ο όρος 'Συγκεκριμένη Μουσική' προήλθε προκειμένου να τονίσω την αντίθεση με την οποία ένα μουσικό έργο συνήθως προσδιορίζεται. Αντίθετα από τη σήμανση μιας μουσικής ιδέας σε νότες στο χαρτί με τα σύμβολα του solfege και την υλοποίηση τους από γνώριμα μουσικά όργανα, ζητούμενο ήταν να συγκεντρωθούν συγκεκριμένοι ήχοι,*

*οποιασδήποτε προέλευσης, και να εξαχθούν οι μουσικές ποιότητες που πιθανώς εμπεριέχουν*".[315]

Σε μια τέτοια συνθήκη ο πρωτογενής ήχος, ηχογραφημένες δηλαδή ηχητικές πηγές αποκομμένες από το φυσικό τους περιβάλλον, θα μπορούσε να παίξει ένα κεντρικό χωρομορφοποιητικό ρόλο. Παρ' όλα αυτά η ίδια η δομική συγκρότηση και οργάνωση του υλικού βασιζόταν σε μεγάλο βαθμό σε χρονικές μορφοποιητικές επεμβάσεις (αποκοπή και επικόλληση τμημάτων, μίξεις, βρόχοι επανάληψης, πρακτικές τονικής και χρονικής διολίσθησης, τεχνικές διακριτής χρονικής καθυστέρησης) προκρίνοντας έτσι περισσότερο μια λογική χρονικής κατάτμησης η οποία περιόριζε σε μεγάλο βαθμό την χωρική εκφορά.

Ο ίδιος ο Schaeffer δίνει το πρόταγμα με τις *Πέντε Σπουδές για Θόρυβο* (*Cinq Études de Bruits*), που αποτελεί το πρώτο έργο Συγκεκριμένης Μουσικής (1948) και στο οποίο κυριαρχεί ένα ηχητικό collage από ομοειδείς πηγές.[316] Σε μια αντίστοιχη λογική οργάνωσης κινούνται και τα πρώτα έργα Συγκεκριμένης Μουσικής από τους Boulez, Messiaen και Stockhausen,[317] με εξαίρεση ίσως τη σπουδή του τελευταίου η οποία καθώς επαναλαμβάνει σε διαφορετικές διάρκειες και ταχύτητες την ίδια κατατετμημένη αντηχητική φράση, δημιουργεί μια βάση για τη δημιουργία ενός υποχώρου. Η συνθετική αυτή αντίληψη ενδυναμώνεται ακόμη περισσότερο στην πορεία, στις κοινές συνθέσεις των Pierre Schaeffer και *Pierre Henry* όπως το *Symphonie pour un Homme Seul* (1949-50) ή και σε ωριμότερα έργα τους όπως η όπερα *Orphée 53* – σύνθεση του 1953 σε ανάθεση από το φεστιβάλ του Donaueschingen, η οποία αποτέλεσε και το τελευταίο έργο με το οποίο ο Schaeffer συνέπραξε στο GRMC. Εξαίρεση αποτελεί η τέταρτη πράξη (IV. *Les Monstres*) όπου οι πηγές αφήνονται σε μεγάλο βαθμό ελεύθερες να διαγράψουν ηχητικές τροχιές εντός ενός αντηχητικού σκηνικού πλαισίου καθώς και το δεύτερο μέρος της έκτης πράξης (VI. *Débat*

315 de Reydellet 1996, 10.

316 Σπουδή 1: "Étude aux chemins de fer " (ήχοι από τραίνα), σπουδή 2: "Étude aux tourniquets" (ήχοι από παιδικές σβούρες και κρουστά), σπουδή 3: "Étude violette" και σπουδή 4: "Étude noire" (ήχοι πιάνου – με εκτελεστή τον Pierre Boulez), σπουδή 5: "Étude pathétique" (ήχοι από σκεύη κουζίνας, ποταμόπλοια, τραγούδι, ομιλία, φυσαρμόνικα και πιάνο).

317 Τα *Études I sur un son* (1951) και *Études II sur sept sons* (1951) του Boulez, το *Timbres Durées* του Messiaen (1952) και το *Konkrete Etüde* (1952) του Stockhausen.

*d'Orphée*) όπου ο αφηγητής αρθρώνει τον λόγο του σε ένα πυκνό ηχητικά σκηνικό υπόβαθρο.

Ο μουσικολόγος Antoine Goléa στο άρθρο του "*Tendancesde la musique concrète*" κατατάσσει τα έργα της Συγκεκριμένης Μουσικής σε τέσσερις κατηγορίες με βάση το υλικό, τις μεθόδους και τις τεχνικές και τα εργαλεία:[318]

- Εκφραστικής μορφής ("*Expressive*" *Concrète Music*) η οποία χαρακτηρίζεται από την τη σχετική πρωτόλεια μορφή του υλικού και την απουσία του αυστηρού φορμαλισμού και εντοπίζεται κυρίως σε έργα της πρώτης περιόδου:
  1948 Pierre Schaeffer, *Étude aux chemins de fer* ("glorious and venerable")
  *Étude pathetique* (*Étude aux casseroles*)
  1949 Pierre Schaeffer & Pierre Henry, *Symphonie pour un homme seul*
  1950 Pierre Schaeffer & Pierre Henry, *Bidule en ut*
  1953 Pierre Henry, *Astrologie*

- Αφαιρετικής μορφής ("*Abstract*" *Concrète Music*) με έργα συνθετών οι οποίοι εφάρμοσαν τεχνικές του Καθολικού Σειραϊσμού στο υλικό τους:
  1952 Pierre Henry, *Antiphonie* (επίσης και ως μεταβατικό στην "*πρότυπη*" *μορφή*).
  Pierre Boulez, *Étude sur un son*.
  Olivier Messiaen, *Timbres-Durées*.
  Michel Philippot: *Éttude I* (και ως μεταβατικό στην "*μουσική*" μορφή)

- Μουσικής μορφής ("*Musical*" *Concrète Music*), έργα στα οποία εφαρμόζονται τεχνικές της Συγκεκριμένης Μουσικής σε καθιερωμένες μουσικές πηγές:
  1949 Pierre Schaeffer, *Flûte mexicaine*.
  1952 André Hodeir, *Jazz et jazz* για πιάνο και μαγνητοταινία.

318 Η οποία αν και κατά τον Palombini αποτελεί μια αρκετά αδόκιμη μέθοδος κατηγοριοποίησης, καθώς εμπλέκει με αυθαίρετο τρόπο υλικό, μεθόδους, τεχνικές και εργαλεία, αποτελεί ωστόσο μια πρώτη απόπειρα του είδους (Palombini 1993b, 543-4).

- Πρότυπης μορφής ("*Exemplary*" *Concrète Music*), έργα στα οποία εμπλέκονται όλες οι παραπάνω μορφές (εκφραστικής, αφαιρετικής και μουσικής μορφής):

  1948 Pierre Schaeffer: *Étude au piano I* (*Étude violette*).

  1950 Pierre Henry: *Batterie fugace and Tam-tam IV*, from *Le microphone bien tempéré*

  1952 Pierre Henry: *Antiphonie*.

Το ζήτημα με τα έργα της Συγκεκριμένης Μουσικής ήταν πως το εκτός συμφραζομένων αποκομμένο σώμα του ήχου δημιούργησε εύλογα ερωτήματα ως προς τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που διαμορφώνουν τη μουσική του υπόσταση. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο η Συγκεκριμένη Μουσική αντιπαραβάλλεται ως προς το φθογγικό σύστημα μουσικής οργάνωσης καθώς σε αντίθεση με το αφαιρετικό σχήμα των φθόγγων το ηχητικό μόρφωμα έχει *συγκεκριμένη* ηχητική υπόσταση. Σε αυτό το γενικό σχήμα το οποίο ουσιαστικά όμως βασίζεται σε έναν ετεροπροσδιορισμό, η Συγκεκριμένη Μουσική χάνει εξαρχής κάθε δυνατότητα αυτόνομης έκφανσης της. Η αποκομμένη ηχητική πηγή αντιμετωπίζεται πλέον ως ένα άλλο μουσικό όργανο το οποίο χρειάζεται να εκφέρει φθογγικά μορφοποιητικά χαρακτηριστικά: τονικό ύψος, δυναμικές, διάρκεια. Μια τέτοια χαρακτηριστική αντίληψη αποτυπώνεται και στη λειτουργία μιας από τις ειδικά τροποποιημένες συσκευές μαγνητοφώνων που κατασκευάστηκαν στα studio του GRMC, το *phonogène*. Η συσκευή αυτή συνοδευόταν από ένα πληκτρολόγιο μιας οκτάβας όπου καθένα από τα 12 πλήκτρα ενεργοποιούσε τον βρόχο μιας ηχογραφημένης πηγής στην κατάλληλη ταχύτητα ώστε τελικά η πηγή να μπορεί να αναπαράγεται στις δώδεκα τονικότητες της χρωματικής κλίμακας.

Τέτοιες λογικές οργάνωσης ουσιαστικά οριοθετούσαν την μουσική δημιουργία στα κυρίαρχα δομικά χαρακτηριστικά της παραδοσιακής ενόργανης μουσικής, ενώ ταυτόχρονα περιόριζαν τις ηχομορφοποιητικές χειρονομίες που δυνητικά μπορούσε να εμπεριέχει το ηχητικό μόρφωμα. Οι συνθέσεις λοιπόν κατέληγαν σε μια χρονική παράθεση αποκομμένων ηχητικών πηγών οι οποίες αντιπαραβάλλονταν σε διάφορες

τονικότητες σε ένα χρονικό συνεχές. Ένα τέτοιο πλαίσιο δεν αφήνει περιθώρια μιας παραπάνω ηχοποιητικής μορφολογίας, πολύ δε περισσότερο μιας χωρικής εκφοράς.

Οι απαντήσεις ωστόσο αυτές δεν ήταν αυτονόητες και χρειάστηκαν αρκετά χρόνια μουσικού πειραματισμού ώσπου τελικά να αρθρωθεί ένα ολοκληρωμένο ιδίωμα με τα δικά του αυτόνομα χαρακτηριστικά. Ο ίδιος ο Schaeffer πέρασε ένα τέτοιο διάστημα διερεύνησης το οποίο κατά κάποιους μελετητές[319] αφορούσε τέσσερις διακριτές περιόδους: *έρευνα στον θόρυβο* (1948-9), *συγκεκριμένη μουσική* (1949-58), *πειραματική μουσική* (1953-9) και *μουσική έρευνα* (1958-). Όντως το 1958 αποτελεί μια κομβική χρονιά καθώς ο Schaeffer ιδρύει το GRM (*Groupe de Recherches Musicales*) εγκαταλείπει το ιδίωμα της Συγκεκριμένης Μουσικής θεωρώντας την προσέγγιση αυτή ξεπερασμένη, εγκλωβισμένη εντός του ιδιαίτερου περιοριστικού πλαισίου της, με έναν αντίστοιχο τρόπο που και το ιδίωμα της Elektronische Musik περιόριζε τις δυνατότητες μουσικής έκφρασης.[320] Ο Schaeffer θεωρούσε πολύ απλοϊκή την προσέγγιση πως μέσα από τα δύο αυτά ιδιώματα θα μπορούσε κανείς να αναλύσει οποιονδήποτε ήχο και να τον ανασυνθέσει κατά βούληση –μέσω των αντίστοιχων τεχνικών τους, τεχνικές οι οποίες ήταν ενταγμένες σε μια λογική του τρίεδρου αναφοράς "διάρκεια–τονικότητα–ένταση": "*Την εποχή εκείνη εργαζόμασταν είτε για να ανατέμνουμε σωρούς* [αναφερόμενος στην Συγκεκριμένη Μουσική] *είτε για να δημιουργήσουμε ρομπότ* [αναφερόμενος στην Elektronische Musik]".[321] Αναπόφευκτα οι μουσικές άρχισαν να μοιάζουν μεταξύ τους. Επιπρόσθετα παρουσιάστηκε ένας επιπλέον παράγοντας αμηχανίας καθώς οι συνθέτες δεν ήταν σε θέση να διακριβώσουν τους τρόπους με τους οποίους οι νέες αυτές διατάξεις μπορούσαν να λειτουργήσουν ως μουσικά όργανα. Σύμφωνα με τον Schaeffer, ανάμεσα σε ένα πλήθος από άμορφες επιπόλαιες συνθέσεις και άστοχους πειραματισμούς, "*ξεπήδησε* [*παρόλα αυτά*] *ένα απρόσμενο μουσικό τοπίο, αιφνίδια αταίριαστες ηχητικές οντότητες, για τις οποίες το πλέον δύσκολο ερώτημα ήταν πως να τις χρησιμοποιήσουμε*".[322] Για τον Schaeffer αυτό αφορούσε στην επιλεκτική διερεύνηση των αρχικών ηχητικών πηγών, σε μια περισσότερο συνετή χρήση των τεχνικών επεξεργασίας και στην επαναπροσέγγιση της ακουστικής συμπεριφοράς της

319 Palombini 1993a.
320 Schaeffer 2017, 36-45.
321 ό.π. 39.
322 ό.π.

ηχητικής πηγής. Η κυρίαρχη αντίληψη ήταν πως οι ήχοι πλέον δεν προσδιορίζονταν από το τριπλό σύστημα αναφοράς (συχνότητα-ένταση-διάρκεια), αλλά ως προσλαμβανόμενα "ηχητικά αντικείμενα" καθένα από τα οποία ξεχωρίζει για τις μοναδικές ιδιότητες του.

### 4.4.2. Elektronische Musik και το τρίεδρο αναφοράς

Το ιδίωμα της Elektronische Musik βασίστηκε κατά κύριο λόγο στις επιστημονικές παρατηρήσεις του Helmholtz σύμφωνα με τις οποίες το μουσικό φαινόμενο μπορούσε να αναλυθεί μέσα από τρεις βασικές παραμέτρους του ήχου: την *διάρκεια*, το *τονικό ύψος* και την *ένταση*.[323] Χρησιμοποιώντας γεννήτριες βασικών κυματομορφών, γεννήτριες θορύβου και φίλτρα, οι συνθέτες του συγκεκριμένου ιδιώματος δημιούργησαν έργα βασισμένα στην τρισυπόστατη αυτή δομική συγκρότηση σύμφωνα με την οποία οι συνθέσεις οργανώνονταν σε άξονες χρόνου, συχνότητας και επιπέδων δυναμικής. Σημαντικά έργα αναφοράς της πρώτης αυτής περιόδου αποτελούν τα *Klang Im Unbegrenzten Raum* (1952) των *Herbert Eimert* και *Robert Beyer* – εκ των συνιδρυτών των studio WDR –, *Klangstudie II* (1952) του Eimert, τα *Studie I* (1953) και *Studie II* (1954) του Karlheinz Stockhausen, καθώς και τα *Klangfiguren I* (1955) και *Klangfiguren II* (1955-6) του *Gottfried Michael Koenig*. Ο Stockhausen εφάρμοσε πολλές από τις συνθετικές τεχνικές που ενέπλεξε και στα έργα του για πιάνο (*Klavierstücke*) χρησιμοποιώντας αριθμητικές σειρές προκειμένου να οργανώσει το υλικό του με μια αλγοριθμική λογική τονικών και αρμονικών συσχετίσεων μεταξύ των ημιτονοειδών κυματομορφών.

Μορφολογικά τα έργα αυτά προέκριναν δύο κυρίαρχα μορφότυπα: αφενός της ποσοτικοποίησης καθορισμένων ηχητικών παραμέτρων και αφετέρου της χρονοποιητικής τους εκφοράς. Η προσέγγιση αυτή περιόριζε σημαντικά (και σε κάποιες μάλιστα περιπτώσεις απέκλειε) κάθε άλλη ηχοποιητική έκφανση: το ηχόχρωμα, η φασματική και δυναμική εξάπλωση, οι υφές, η ηχητική μάζα αποτελούσαν ιδιομορφικά συστατικά τα οποία κατά ένα μεγάλο βαθμό απουσίαζαν. Επακόλουθα απουσίαζε και κάθε μορφή χωρικής εκφοράς.

323 Για αυτό το *τρίεδρο αναφοράς*, όπως το αποκάλεσε ο Schaeffer, βλ. και Schaeffer 2017, 37-9.

Από αυτή την άποψη οι συνθέτες του ιδιώματος της Elektronische Musik αλλά και της Συγκεκριμένης Μουσικής, στον βαθμό που ακολουθούσαν τα διακηρυγμένα μορφότυπα και την αυστηρή συντακτική δομή, προέτασσαν την ιδιωματική εκφορά έναντι οποιασδήποτε άλλης εξέλιξης. Η αντίληψη αυτή ήταν τόσο ισχυρή ώστε αρκετοί από αυτούς παρέμειναν προσκολλημένοι στα ιδιώματα αυτά σε όλη σχεδόν την διάρκεια της συνθετικής τους πορείας. Χαρακτηριστικές τέτοιες περιπτώσεις αποτελούν τόσο ο *Gottfried Michael Koenig* –από την πλευρά της Elektronische Musik– όσο και ο *Pierre Henry* –από την πλευρά της Συγκεκριμένης Μουσικής– οι οποίοι συνέχισαν και στις επόμενες δεκαετίες να παράγουν έργα που αν και σταδιακά εμπλουτίστηκαν σημαντικά και με άλλα επίπεδα ηχητικής εκφοράς, εξακολουθούσαν παρ' όλα αυτά σε μεγάλο βαθμό να διέπονται από την ίδια πρωταρχική αντίληψη.

Σε μια αντίθετη κίνηση, οι Stockhausen και Schaeffer αντιλήφθηκαν σχετικά γρήγορα τους περιορισμούς αυτούς και εγκατέλειψαν την μορφολογική τυποποίηση προς όφελος μιας άλλης προσέγγισης. Το 1958 ήταν η χρονιά που και οι δύο αυτοί συνθέτες κατά κάποιον τρόπο συναντήθηκαν παρουσιάζοντας δύο σημαντικά έργα με τα οποία (με περισσότερη τόλμη, είναι γεγονός, ο πρώτος και πιο διστακτικά ο δεύτερος) διέρρηξαν τις σχέσεις τους με τις ιδρυματικές λογικές και πρότειναν μια άλλη περισσότερο πολυεπίπεδη οργάνωση του υλικού. Πρόκειται για τις συνθέσεις *Kontakte* του Stockhausen και *Étude aux Objets* του Schaeffer.

Το *Kontakte*[324] αποτελεί ένα έργο αναφοράς για την Ηλεκτρονική Μουσική αλλά και ένα από τα σημαντικότερα έργα του ίδιου του συνθέτη. Η σύνθεση αυτή ξεχωρίζει για τη μεγάλη της ηχοχρωματική ποικιλία, την πολυεπίπεδη διαστρωμάτωση των πηγών, τις εναλλαγές στην πυκνότητα και στην υφή αλλά και τις δυναμικές μεταβάσεις στο ηχητικό υλικό προσδίδοντας έτσι μια πρωτόγνωρη αίσθηση χωρικής διάστασης. Ο Stockhausen ακολούθησε τα τέσσερα κριτήρια για την Ηλεκτρονική Μουσική που καθόρισε ο ίδιος και συνίστανται στα εξής:

324 Η σύνθεση απαντάται σε δύο εκδοχές: αφενός στην αμιγώς ηλεκτρονική της με αριθμό καταλόγου Nr. 12, και αφετέρου σε μια δεύτερη με ηλεκτρονικούς ήχους, πιάνο και κρουστά με αριθμό καταλόγου Nr. 12½.

- το κριτήριο της αδιάσπαστης χρονικής δόμησης (unified time structuring)
- το κριτήριο κατάτμησης του ήχου (splitting of sound)
- το κριτήριο της πολυεπίπεδης χωρικής διαστρωμάτωσης (multi-layered spatial compostition)
- το κριτήριο αμοιβαιότητας τονικού περιεχομένου και θορύβου (equality of tone and noise)

Το πρώτο κριτήριο της αδιάσπαστης χρονικής δόμησης αφορά στη διαχείριση της χρονικότητας του πρωτογενούς υλικού με τρόπο ώστε να επιφέρονται μεταβολές σε πολλαπλά δομικά επίπεδα. Επεμβαίνοντας για παράδειγμα στην ταχύτητα αναπαραγωγής μιας ηχογραφημένης πηγής εξάγονται νέες φασματικές και ηχοχρωματικές ποιότητες. Στο Kontakte ο συνθέτης χρησιμοποιεί μια ακολουθία παλμών την οποία καθώς έχει επιταχύνει χρονικά παράγει νέο τονικό και ηχοχρωματικό περιεχόμενο. Στην περίπτωση αυτή μια πηγή με εγγενώς ρυθμικό περιεχόμενο (παλμός) και απουσία τονικού περιεχομένου καταλήγει να έχει τονική υπόσταση. Η μορφή αυτή στη συνέχεια μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε ένα ανώτερο επίπεδο οργάνωσης προκειμένου να δομηθεί μια πιο σύνθετη μελωδική ρυθμική φράση, η οποία με τη σειρά της μπορεί να αποτελεί μέρος μιας μεγαλύτερης φόρμας. Κατ' αυτόν τον τρόπο δομείται ένα αδιάσπαστο χρονικό συνεχές μεταξύ μικρότερων και μεγαλύτερων δομών.

Το δεύτερο κριτήριο της κατάτμησης του ήχου αφορά στην αποδόμηση μιας πηγής στις επιμέρους φασματικές συνιστώσες της με επακόλουθες επεμβάσεις σε κάθε μια ξεχωριστά. Στο έκτο μέρος του Kontakte (Structure XI) ο συνθέτης διαχωρίζει έναν σύνθετο τόνο στα έξι διαφορετικά φασματικά του μέρη και επεμβαίνει σε καθένα από αυτά με διαφορετικό τρόπο (σύντομος διαχωρισμός, απλό glissando, glissando με σημειακή κατάληξη, ταλάντωση, ανύψωση/κατάτμηση, ανύψωση/πτώση).[325] Για τον Stockhausen η δυναμική αυτή διαχείριση –σε αντίθεση με τους σταθερούς, αμετάβλητους τόνους– επιφέρει μια ισοδύναμη επίδραση στη δομή του έργου με αυτήν που παρουσιάζει η θεματική ανάπτυξη κατά την κλασική μουσική διάρθρωση. Το μουσικό θέμα εδώ αφορά στην συμπεριφορά και στον κύκλο ζωής της ηχητικής

325 Βλ. σχετικά: https://stockhausenspace.blogspot.com/2015/08/stockhausen-on-electronic-music-wdr.html

πηγής. Ακόμα όμως πιο σημαντικό για αυτόν είναι το γεγονός πως επεμβάσεις αυτού του τύπου επιδρούν με έναν ιδιαίτερο τρόπο στο προσληπτικό πεδίο του ακροατή και διαμορφώνουν μια άλλου τύπου αντίληψη για την μουσική.

Το κριτήριο της πολυεπίπεδης χωρικής διαστρωμάτωσης αφορά στον διαμοιρασμό των ηχητικών πηγών σε διαφορετικά χωρικά επίπεδα και την κίνηση τους στον χώρο. Ο Stockhausen χρησιμοποίησε για τον σκοπό αυτόν μια ειδική διάταξη περιστρεφόμενης κυκλικής βάσης επάνω στην οποία τοποθέτησε ένα ηχείο (rotating table), και καθώς αυτό αναπαρήγαγε μια ηχητική πηγή τέσσερα μικρόφωνα τοποθετημένα πέριξ της περιστρεφόμενης βάσης κατέγραφαν με διαφορετικό τρόπο την κινούμενη πηγή. Το υλικό αυτό χρησιμοποίησε στη συνέχεια ο συνθέτης σε μια μίξη τεσσάρων ανεξάρτητων καναλιών. Εκτός όμως από την παραπάνω πολυκατευθυντική κίνηση 360º ο Stockhausen πειραματίστηκε και με την χωρική διαστρωμάτωση μοιράζοντας το υλικό του σε ένα μέγιστο βάθος έξι διαφορετικών επιπέδων δημιουργώντας αντιθέσεις μεταξύ "κοντινών" και "μακρινών" ηχητικών πηγών. Αυτή η δυνατότητα της πολυεπίπεδης χωρικής διαστρωμάτωσης αποτελεί για τον συνθέτη μια πολύ σημαντική συνθετική παράμετρο καθώς ο ακροατής μπορεί να διαμορφώσει μια άλλη αντίληψη της "πραγματικότητας", η οποία για πρώτη φορά δεν βασίζεται στην οπτική αναπαραστατικότητα (σύμφωνα με την οποία "πραγματικό" είναι το ιδωμένο) αλλά βιώνει νέες χωρικές μορφές και αντιστοιχίες εξ ολοκλήρου βασισμένες στην αίσθηση της ακοής.

Ως προς τη χρήση του φασματικού θορύβου και του τονικού φάσματος ο Stockhausen ακολουθεί μια εξισορροπημένη σχέση καθώς πηγές με πολύ πυκνό φασματικό περιεχόμενο μπορεί εύκολα να επικαλύψουν τις υπόλοιπες. Για τον λόγο αυτόν στο Kontakte ο Stockhausen χρησιμοποιεί ένα πλήθος από 42 διαφορετικές τονικές κλίμακες με βάση τις οποίες διαβαθμίζει τονικά το ηχητικό του περιεχόμενο. Για ηχητικές πηγές με καθαρό τονικό περιεχόμενο (όπως για παράδειγμα οι ημιτονοειδείς) ο συνθέτης χρησιμοποιεί κλίμακες με μικροτονικές αποκλίσεις καθώς οι διαφοροποιήσεις σε μικρά συχνοτικά βήματα είναι ευκρινέστερες σε τέτοιου είδους πηγές. Αντίθετα, για φασματικά πλούσιους ήχους (όπως ο θόρυβος) χρησιμοποιεί κλίμακες με μεγάλα τονικά βήματα καθώς χρειάζονται μεγαλύτερα τονικές

αποστάσεις για να αποδοθεί με ευκρίνεια η τονική τους κίνηση. Με αυτήν την μέθοδο που ενέπλεξε προκειμένου να αντιστοιχίσει με τον προσφορότερο τρόπο το ηχητικό του υλικό σε κλίμακες, ο Stockhausen για πρώτη φορά διαπιστώνει πως το *υλικό καθορίζει την φόρμα*:

"[…] *περιεχόμενο και μορφή πλέον δεν διαχωρίζονται, με την έννοια πως κάποιο συγκεκριμένο υλικό τοποθετείται σε μια συγκεκριμένη φόρμα. Αντίθετα ένα συγκεκριμένο υλικό καθορίζει την καταλληλότερη φόρμα με βάση την εσωτερική του ιδιοσύσταση. Η παλαιά διαλεκτική η οποία βασιζόταν στην αντινομία –ή διχοτόμηση– μεταξύ μορφής και περιεχομένου έχει στην πραγματικότητα εξαλειφθεί από τότε που ξεκίνησε να παράγεται ηλεκτρονική μουσική και άρχισε πλέον να γίνεται κατανοητή η φύση και η σχετικότητα του ήχου*"[326]

Με βάση τα κριτήρια αυτά ο Stockhasuen ακολουθεί μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση από το ιδίωμα της Elektronische Musik. Οι διαφοροποιήσεις αυτές είναι ιδιαίτερα εμφανείς στο ηχοχρωματικό πεδίο όπου από την απλή άθροιση ημιτονοειδών –η οποία αποτελούσε καθιερωμένη ιδιωματική πρακτική (και συνήθιζε να χρησιμοποιεί και ο ίδιος σε προηγούμενα έργα του)[327]–, δημιουργεί πλέον νέες ηχητικές δομές επεμβαίνοντας στη χρονική παράμετρο σύνθετων αρμονικά πρωτογενών πηγών, εμπλέκοντας έτσι για πρώτη φορά τη χρονική διάσταση ως μορφοποιητική παράμετρο για τη παραγωγή ηχοχρωματικών υφών. Μια επίσης σημαντική καινοτομία αφορά στην εμπλοκή της χωρικής διάστασης ως μιας επιπλέον συνθετικής παραμέτρου, είτε ως κίνηση και κατευθυντικότητα, είτε ως πολλαπλή διαστρωμάτωση. Η σημαντική αυτή διαφοροποίηση είναι μάλιστα εμφανής ακόμη και στο στερεοφωνικό πεδίο –παρ' όλο που το έργο είναι οργανωμένο για τέσσερα κανάλια ήχου– καθώς οι πηγές διατάσσονται χωρικά με τρόπο πρωτόγνωρο για την εποχή διαγράφοντας τροχιές οι οποίες αντιμετατίθενται και αλληλοσυμπληρώνονται, δημιουργώντας έτσι έναν ηχητικό ορίζοντα χωρικής εξάπλωσης.

Αντίστοιχα με τον Stockhausen, και ο Schaeffer με το *Étude aux Objets* (*Σπουδή για Αντικείμενα*) κηρύσσει το τέλος της Συγκεκριμένης Μουσικής και σηματοδοτεί την

326 Stockhausen 2010, 111.
327 Στα Studie I και II.

απαρχή μιας νέας αντίληψης για τη μουσική δημιουργία. Αυτό διατυπώνεται εξ' άλλου υπαινικτικά στον τίτλο (αλλά και στο πλήθος των σπουδών) σε αντιπαράθεση με τις προγενέστερες πέντε σπουδές *Études de Bruits του* 1948, οι οποίες σηματοδότησαν εξάλλου και την ιδρυτική διακήρυξη του ιδιώματος. Οι πέντε αυτές νέες σπουδές, οι οποίες ολοκληρώθηκαν το 1958 και επαναδιατυπώθηκαν το 1971, αποτελούν ένα πρώτο βήμα του Schaeffer προς την κατεύθυνση του ακουσματικού ήχου καθώς διερευνά για πρώτη πλέον φορά το ηχητικό αντικείμενο (objet sonore) ως κεντρικό μορφοποιητικό στοιχείο στη μουσική σύνθεση. Ιδιαίτερα εμφανής είναι η χρήση των ηχητικών υφών, η χρονική εξάπλωση μέσα από μακρές κινήσεις στο δυναμικό πεδίο, η φασματική ποικιλομορφία αλλά και μια ιδιαίτερη χωροθετική διάταξη των επεξεργασμένων πηγών στο στερεοφωνικό πεδίο, παράγοντες οι οποίοι συντελούν σε μια διατύπωση ενός πρωτογενούς ηχητικού χώρου.

Αν και ο Schaeffer τα επόμενα χρόνια ασχολήθηκε περισσότερο με την έρευνα και τη συγγραφή και λιγότερο με τη σύνθεση, αξίζει ωστόσο να γίνει μια αναφορά και στο *Le Trièdre Fertile* (1978) μια συρραφή έργων του από την ώριμη συνθετική του περίοδο, ο τίτλος των οποίων αποτελεί έναν επίσης σαφή υπαινιγμό ως αντιδιαστολή απέναντι στο ηχητικά "στείρο" τρίεδρο αναφοράς της Elektronische Musik και της Συγκεκριμένης Μουσικής.

### 4.4.3. Μουσική με Μαγνητοταινία/ Tape Music

Για τους Αμερικανούς συνθέτες η απαρχή της νέας μεταπολεμικής μουσικής πραγματοποιείται με έναν μαγνητόφωνο, απόκτημα του τμήματος Μουσικών Σπουδών του πανεπιστημίου Columbia,[328] και σηματοδοτείται από μια ιστορική συναυλία η οποία πραγματοποιήθηκε τον Οκτώβριο του 1952 στο MoMA της Νέας Υόρκης. Εκεί ο αρχιμουσικός και ένθερμος υποστηρικτής της Νέας Μουσικής *Leopold Stokowski* παρουσιάζει έργα συνθετών με το νέο αυτό μέσο για πρώτη φορά στην αμερικανική ήπειρο. Πρόκειται για συνθέσεις των *Otto Luening* και *Vladimir*

328 Το οποίο μάλιστα προοριζόταν για τον ραδιοφωνικό σταθμό WKCR του ιδρύματος.

*Ussachevsky* που έχουν πραγματοποιηθεί με μαγνητόφωνο και τις οποίες ο Stokowski ονομάζει ως "*μουσική με μαγνητοταινία*" (*tape music*).[329]

Οι δύο συνθέτες δημιούργησαν ένα πλήθος έργων με μαγνητοταινία στα οποία πειραματίστηκαν ηχογραφώντας και επεμβαίνοντας σε φράσεις από φυσικά μουσικά όργανα, κυρίως από πιάνο (Ussachevsky) και φλάουτο (Luening). Βασική μορφή επεξεργασίας αποτέλεσε η ανατροφοδότηση της πηγής με χρονική καθυστέρηση (delay feedback) η οποία είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία πολλαπλών ειδώλων (echo, multitap delay), ενώ παράλληλα χρησιμοποιήθηκαν και τεχνικές φασματικής και χρονικής διολίσθησης. Κατ' αυτόν τον τρόπο στα έργα αυτά κυριαρχεί μια αίσθηση πολυεπίπεδης φασματικής εξάπλωσης με στοιχεία έντονης χωρικότητας.

Διαφέρουν έτσι σημαντικά από το ιδίωμα της Συγκεκριμένης Μουσικής όπου σε αντίθεση με την παράθεση ενός ηχητικού collage από κατακερματισμένες πηγές, οι Αμερικανοί συνθέτες χρησιμοποίησαν μουσικές φράσεις, από μία συνήθως μοναδική ηχητική πηγή, τις οποίες παραθέτουν σε χρονικά διαφοροποιημένες διαστρωματώσεις πολλαπλών ειδώλων. Χαρακτηριστικές συνθέσεις σε αυτό το ιδιαίτερο χωρικό ιδίωμα αποτελούν τα έργα του Vladimir Ussachevksy, *Transpositions* (1951) [tape, piano], *Reverberation* (1951) [tape, piano], *Sonic Contours* (1952) [tape, piano] και *Underwater Valse* (1952) [tape], καθώς και του Otto Luening, *Low Speed* (1952) [tape, processed flute], *Fantasy in Space* (1952) [tape, four overdubbed flutes], *Invention in Twleve Tones* (1952) [tape] και *Moonflight* (1953) [tape, overdubbed flutes].

Οι Luening και Ussachevksy, σε αντίθεση με τους Ευρωπαίους ομότεχνους τους, πειραματίστηκαν επιλέγοντας μια αμεσότερη ηχοποιητική εικονοποιία και

329 Σε σημείωμα του σε μια μεταγενέστερη έκδοση βινυλίου των έργων αυτών, ο Stokowski σημειώνει: "*Με ρωτούν συχνά: Τι είναι η μουσική με μαγνητοταινία και πώς πραγματοποιείται; Η μουσική με μαγνητοταινία είναι μουσική η οποία αντί πρώτα να καταγράφεται σε χαρτί και έπειτα να παράγεται ο ήχος, συντίθεται εξαρχής από ήχους. Ακριβώς με τον ίδιο τρόπο που ένας ζωγράφος ζωγραφίζει ένα θέμα απευθείας με τα χρώματα του, έτσι και ο μουσικός συνθέτει μουσική απευθείας με τόνους. Στην κλασική ορχηστρική μουσική τα όργανα εκτελούν διαφορετικές ομάδες τόνων οι οποίες ηχούν ταυτόχρονα. Στη μουσική με μαγνητοταινία ένα πλήθος από μαγνητοταινίες επικαλύπτονται· οι μαγνητοταινίες αναπαράγουν ταυτόχρονα τις ομάδες τόνων που έχουν ηχογραφηθεί σε αυτές. Ουσιαστικά λοιπόν αφορά έναν νέο τρόπο υλοποίησης σε σχέση ότι συνέβαινε με παλαιότερες μεθόδους για πολλούς αιώνες.*"

αντιμετώπισαν την ηχητική πηγή ως ένα ενιαίο ηχητικά παλλόμενο μουσικό σώμα. Χρησιμοποίησαν έτσι το μαγνητικό μέσο διαμορφώνοντας μια ηχητική χωρική εξάπλωση, μια αίσθηση ενός απόκοσμου ηχητικού τοπίου. Στα επόμενα χρόνια πειραματίστηκαν δημιουργώντας μικτά έργα με μαγνητοταινία και ορχήστρα,[330] έργα για τον κινηματογράφο,[331] ενώ προς το τέλος της δεκαετίας του 1950 συνέθεσαν μικτά έργα με μαγνητοταινία και πηγές από ηλεκτρονικούς ήχους.[332]

Το έργο των δύο αυτών συνθετών σηματοδοτεί την απαρχή του Columbia Tape Music Studio το οποίο αποτέλεσε το πρώτο ακαδημαϊκό κέντρο για τη δημιουργία ηλεκτρονικής μουσικής στην αμερικανική ήπειρο. Στην πορεία εξελίχθηκε και αναπτύχθηκε περαιτέρω με την προσθήκη ενός συνθετητή καθώς και κατάλληλων υπολογιστικών συστημάτων για την παραγωγή μουσικής. Στις αρχές της επόμενης δεκαετίας (1962) δημιουργείται ένα αντίστοιχο κέντρο για τη νέα μουσική στην δυτική ακτή με την επωνυμία *San Francisco Tape Music Center*, σε μια περισσότερο ελεύθερη εξω-ιδρυματική έκφραση και με κεντρικές μορφές τους συνθέτες *Ramon Sender*, *Morton Subotnick* και *Pauline Oliveros*.

### 4.4.4. Πολυκάναλος ήχος: Project for Magnetic Tape

Την ίδια χρονική περίοδο μια άλλη συνθετική προσέγγιση για έργα με μαγνητοταινία πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια του *Project for Magnetic Tape* – ένα συλλογικό έργο με συνθέσεις των *John Cage*, *Morton Feldman*, *Earle Brown* και *Christian Wolff*,[333] το οποίο συνέλαβε και συντόνισε ο Cage. Με εξαίρεση τη σύνθεση *For Magnet Tape* του Wolff (1952), στην οποία ανάμεσα σε αποκομμένους βραχείς συνθετικούς ήχους παρεμβάλλονται μεγάλα χρονικά διαστήματα παύσης, και την πρώτη από τις δύο συνθέσεις του Cage, *Imaginary Landscape No 5* (1952), μια μορφή ανοιχτής φόρμας στην οποία περιγράφεται με μεγάλη χρονική ακρίβεια η τοποθέτηση των ηχητικών πηγών σε κάθε κανάλι ήχου, αφήνοντας ελεύθερη όμως στον εκτελεστή την επιλογή

330 Σε από κοινού συνθέσεις και των δύο, όπως τα *Rhapsodic Variations* (1954) [tape, orchestra] και *A Poem of Cycles and Bells* (1954) [tape, orchestra]).

331 Όπως το *Carlsbad Cavern* (1955) σε συνεργασία με τον David Broekman.

332 Χαρακτηριστικές οι συνθέσεις του Vladimir Ussachevsky, *Metamorphosis for Tape Recorder* (1957) [tape, electronics] και *Linear Contrasts* (1958) [tape, electronics].

333 Τα *Imaginary Landscape No 5* και *Williams Mix* του John Cage, *For Magnet Tape* του Christian Wolff, *Octet* του Earle Brown και *Intersection for Magnetic Tape* του Morton Feldman.

τους, τα υπόλοιπα έργα διακρίνονται για την ηχητικά πολυκάναλη χωρική τους λειτουργία.

Το πρώτο από αυτά, το *Williams Mix* (1952-3) του Cage σύνθεση για οκτώ παράλληλες μαγνητοταινίες, αποτελεί ένα ρέον ηχητικό collage από ένα πλήθος ηχογραφημένων κυρίως αλλά και συνθετικών ήχων σε πολυκάναλη μίξη. Ήχοι της πόλης, ήχοι της υπαίθρου, ηλεκτρονικοί ήχοι, αυτοσχέδιοι ήχοι, ήχοι του ανέμου καθώς και ηχητικές μικροδομές, τοποθετούνται από τον συνθέτη σε γραφιστικές παρτιτούρες με μεγάλη ακρίβεια χρονικής τοποθέτησης.[334] Καθώς οι πηγές παραθέτονται σε μια διαρκή εναλλαγή το έργο αυτό πλησιάζει αρκετά το ιδίωμα της Συγκεκριμένης Μουσικής σε μια όμως ακατάπαυστη ροή ηχητικής πυκνότητας, η οποία επιτυγχάνεται κυρίως λόγω της χρήσης των παράλληλων μαγνητοταινιών.

Η ίδια ηχητικά πυκνή ρέουσα δομή αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο και των δύο άλλων συνθέσεων. Το *Octet* (1953) του Earle Brown αποτελείται από μικρές ηχητικές φράσεις αποκομμένες από ένα πλήθος ηχογραφήσεων τις οποίες κατένειμε χρονικά σε κάθε ένα από τα οκτώ διαφορετικά κανάλια ήχου βάσει στατιστικών κατανομών τυχαιότητας, ελέγχοντας έτσι αλγοριθμικά την πυκνότητα του υλικού. Ο Brown σε αντίθεση με άλλους συνθέτες θέλησε να αποφύγει την ακουστική αναπαραστατικότητα των πηγών του και να προσδώσει έναν πρωτόλειο ακουσματικό χαρακτήρα. Απέκοψε έτσι τις πηγές του σε πολύ μικρές μη αναγνωρίσιμες χρονικές διάρκειες. Επιπρόσθετα καθώς οι πηγές εναλλάσσονται με διαφορετική πυκνότητα, ροή και πολυκάναλη χωροθέτηση, το Octet από πλευράς διάρθρωσης του υλικού προσομοιάζει αρκετά με το ιδίωμα της σημειακής οργάνωσης που είχε αναπτύξει για την ενόργανη μουσική ο Messiaen στα τέλη της δεκαετίας του 1940.

Σε μια άλλη συνθετική προσέγγιση ο Morton Feldman επηρεασμένος από τις νεότοκες θεωρίες της Πληροφορίας θεωρούσε πως το μαγνητικό μέσο αποτελούσε μια ιδανική περίπτωση για να πειραματιστεί δημιουργώντας πολύ πυκνά μεγέθη

334 Για τον σκοπό αυτόν χρησιμοποιήθηκε μια παρτιτούρα 193 σελίδων η οποία περιείχε οδηγούς στο φυσικό μέγεθος της μαγνητοταινίας προκειμένου οι αρχικές ηχογραφήσεις να κοπούν και να συγκολληθούν με ακρίβεια στα αντίστοιχα τους τμήματα, για τη δημιουργία των οκτώ τελικών μαγνητοταινιών. Ο ίδιος ο Cage χαρακτήρισε μάλιστα την παρτιτούρα του παρόμοια με έναν οδηγό ραπτικής – ένα πατρόν.

ηχητικής πληροφορίας. Στο *Intersection for Magnetic Tape* (1953) ο συνθέτης ακολουθεί έτσι μια ακραία χρονική κατάτμηση του αρχικού υλικού σε διάρκειες πολύ μικρών χρονικών υποδιαιρέσεων,[335] το οποίο κατανέμει σε μεγαλύτερες ή μικρότερες συγκεντρώσεις σε ξεχωριστά κανάλια ήχου. Με την τεχνική αυτή ο Feldman παρήγαγε μια διαρκή ροή πυκνώσεων και αραιώσεων ηχητικών υφών, ένα παλλόμενο ηχητικό νέφος, δομή η οποία ουσιαστικά αρθρώνει για πρώτη φορά την έννοια της *μικροδομικής σύνθεσης* (*granular synthesis*).[336] Καθώς μάλιστα το υλικό αυτό διαχέεται σε ένα πολυκάναλο περιβάλλον χτίζεται ένας δυναμικά μεταβαλλόμενος πολυεπίπεδος ηχητικός χώρος.

Οι παραπάνω συνθέσεις των Cage, Brown και Feldman αφορούν μέρος ενός συλλογικού έργου το οποίο δεν είχε κάποια άλλη καταστατική ή ιδιωματική συνέχεια. Αποτέλεσαν παρ' όλα αυτά μια σημαντική συνθετική παρακαταθήκη για την νέα μεταπολεμική μουσική δημιουργία καθώς ξεχώρισαν για μια σειρά από καινοτόμες αντιλήψεις οι οποίες απαντώνται για πρώτη φορά στο ευρύτερο σώμα της ηλεκτρονικής μουσικής δημιουργίας. Ένα πρώτο σημαντικό στοιχείο αφορά στο γεγονός πως τα έργα αυτά καταγράφηκαν με μεγάλη ακρίβεια σε γραφικές παρτιτούρες ώστε να μπορεί κανείς να τα αναπαράγει σε μελλοντικές επανεκτελέσεις. Αυτό αποτελεί μια ιδιαίτερη συνθήκη μιας τεχνικά πολύ λεπτομερούς προσέγγισης αλλά και μια διαδικασία ιδιαίτερης συνθετικής και αισθητικής προσέγγισης. Ένα δεύτερο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αφορά στο στοιχείο της πολυκάναλης μίξης, γεγονός το οποίο επέτρεψε μια συνθετική διεργασία παράλληλων επιπέδων ηχητικής αφήγησης. Σε αντίθεση έτσι με τις μονοφωνικές κατά κύριο λόγο ηχητικές συνθέσεις των ομότεχνων τους, τα έργα αυτά ξεχωρίζουν για την πολυεπίπεδη λειτουργία τους. Σε ένα τέτοιο αφηγηματικό σχήμα ο συνθέτης εκ των πραγμάτων απομακρύνεται ακόμη περισσότερο από το γραμμικό μοτίβο διάρθρωσης προς μια περισσότερο ηχοποιητική λειτουργία εξάπλωσης της ηχητικής μάζας. Ο ήχος χάνει έτσι κάθε προγενέστερη πιθανή εννοιολογική σήμανση και καταλήγει ως ένα αφαιρετικό χωροποιητικό μόρφωμα. Η αίσθηση αυτή μάλιστα ενδυναμώνεται ακόμη περισσότερο από τη διάχυση του υλικού κατά την εκτελεστική διαδικασία: ο Earle Brown

335 Κάποιες από αυτές αφορούν διάρκειες περίπου του 1,5 χιλιοστού του δευτερολέπτου.

336 Στην τεχνική αυτή εξάλλου αναφέρθηκε εκτενώς και ο Xenakis στα τέλη της ίδιας δεκαετίας. Το *Concret PH* –σύνθεση με μαγνητοταινία (1958)–, αποτελεί μια πρώτη συνθετική προσέγγιση του συνθέτη στο ιδίωμα αυτό. (Βλ. σχετικά και κεφ. 4.4.7).

τοποθετεί κάθε διαφορετικό κανάλι από το υλικό του Octet σε οκτώ ανεξάρτητα ηχεία σε περιμετρική διάταξη σε σχέση με τους ακροατές και σε ίση απόσταση μεταξύ τους, σχηματίζοντας έναν πλήρη κύκλο 360°. Αποτελεί έτσι ένα από τα πρώτα έργα ηλεκτρονικής μουσικής σύνθεσης το οποίο χρησιμοποιεί την πολυκάναλη διάχυση κατά την αναπαραγωγή του, γεγονός ιδιαίτερα σημαντικό ως προς την υλοποίηση της χωρικής εκφοράς.

Συνολικά οι συνθέσεις αυτές ξεχωρίζουν καθώς οι ηχητικές πηγές αντιμετωπίστηκαν όχι ως ανεξάρτητες μορφοποιητικές μονάδες αλλά ως ένα ενιαίο σώμα με χαρακτηριστικά μάζας, πυκνότητας, υφής και χωρικής εξάπλωσης. Το συγκεκριμένο λοιπόν πρότζεκτ αν και εκίνησε ως μια αναρώτηση σε σχέση με τη χρήση του νέου αυτού μέσου στη μουσική δημιουργία, κατέληξε στο να διαμορφώσει χαρακτηριστικά τα οποία από κοινού συντέλεσαν για πρώτη φορά στην άρθρωση ενός πολύ ενδιαφέροντος χωρικού ιδιώματος, αυτού της *ηχητικής μάζας*, μια χωρική διατύπωση η οποία απαντάται με διαφορετικούς ωστόσο όρους και σε ένα σώμα συνθετών της ενόργανης μεταπολεμικής μουσικής δημιουργίας.

### 4.4.5. Columbia-Princeton Electronic Music Center

Το *Columbia-Princeton Electronic Music Center* αποτέλεσε ένα από τα πλέον σημαντικά κέντρα για την παραγωγή της ηλεκτρονικής μουσικής στην αμερικάνικη ήπειρο. Το CEMC ιδρύθηκε με μια ιδιωτική χορηγία προκειμένου να αποκτηθεί ένας από τους πρώτους συνθετητές για εμπορική χρήση: το *RCA Mark II Sound Synthesizer*, όπως αποτελούσε η πλήρης ονομασία του, περιελάμβανε ένα πλήθος από αλληλοσυνδεόμενες ογκώδεις μονάδες οι οποίες εξαπλώνονταν σε ένα δωμάτιο. Παρείχε δώδεκα γεννήτριες ταλαντωτών σταθερού τονικού ύψους καθώς και μια γεννήτρια θορύβου ενώ επέτρεπε τη δυνατότητα πολυφωνίας τεσσάρων πηγών. Δεν μπορούσε να παράξει ήχο σε πραγματικό χρόνο, ενώ η τροφοδοσία των δεδομένων γινόταν με ένα σύστημα διάτρητου ρολού στο οποίο ο συνθέτης εισήγαγε σε δυαδική μορφή αριθμητικές τιμές που αφορούσαν στην επιλογή γεννητριών και στις παραμέτρους τους. Έτσι για κάθε φθόγγο που έπρεπε να αναπαραχθεί, ο συνθέτης

ρύθμιζε ένα πλήθος από διαφορετικές παραμέτρους.[337] Ο συνθετητής επέτρεπε την ανανέωση των τιμών αυτών σε μια χρονική ανάλυση ισοδύναμη με το 1/30 του δευτερολέπτου. Ο προγραμματισμός του μηχανήματος αποτελούσε μια επίπονη διαδικασία και ο υπολογισμός των παραμέτρων διαρκούσε πολλές ημέρες ή και εβδομάδες για μια σύνθεση κάποιων λίγων λεπτών η οποία μάλιστα δεν μπορούσε να αναπαραχθεί πριν η μηχανή ολοκληρώσει τους υπολογισμούς αυτούς. Χρειαζόταν λοιπόν κανείς να περιμένει ένα μεγάλο χρονικό διάστημα προκειμένου τελικά να ακούσει το ηχητικό αποτέλεσμα. Η έξοδος του μηχανήματος παρείχε τη δυνατότητα μετατροπής του τελικού ηλεκτρικού σήματος σε αυλακώσεις βινυλίου οι οποίες χαράζονταν σε έναν βασικό δίσκο-οδηγό (master record) που στη συνέχεια χρησιμοποιόταν για μαζική ανατύπωση.

Το εγχείρημα του συγκεκριμένου συνθετητή βασιζόταν αρχικά στην αντίληψη πως κάθε φυσικός ήχος μπορούσε να αναπαραχθεί από την άθροιση ημιτονοειδών κατάλληλα διαμορφωμένων ως προς το δυναμικό και φασματικό τους περίγραμμα, κάτι το οποίο αποδείχθηκε ωστόσο στην πορεία μια αρκετά πιο σύνθετη διαδικασία. Σκόπευε έτσι στην ηλεκτρονική αναπαραγωγή φυσικών μουσικών οργάνων καθώς και της ίδιας της ανθρώπινης φωνής. Οι συνθέτες ωστόσο του CEMC το αντιμετώπισαν ως ένα νέο εργαλείο μουσικής σύνθεσης με νέες ηχοχρωματικές δυνατότητες, σε μια μορφή ακολουθιακής οργάνωσης των μουσικών παραμέτρων με μεγάλη χρονική ακρίβεια. Από αυτήν την άποψη ο συνθετητής αποτέλεσε το ιδανικό μέσο για την ανάπτυξη μιας νέας μορφής *σειραϊκής ηλεκτρονικής μουσικής* γεγονός στο οποίο συνέβαλλε και ο ίδιος ο τρόπος εισαγωγής δεδομένων ως σειρές αριθμητικών τιμών. Καθώς μάλιστα οι συνθέτες μπορούσαν να τροφοδοτήσουν αριθμητικά εκτός από την τονική ακολουθία και μια σειρά από άλλες παραμέτρους (διάρκεια, δυναμικές, φάσμα, ηχόχρωμα) το ηλεκτρονικό αυτό όργανο υποβοήθησε σημαντικά στη σύνθεση έργων του Καθολικού Σειραϊσμού.

337 Η συχνότητα τονικού ύψους σε Hz, η ένταση σε τιμές dB, οι χρονικές διάρκειες μετάβασης των διαγραμμάτων περιβάλλουσας πλάτους (growth – steady state – decay), η διάρκεια μετάβασης (portamento), οι συχνοτικές συνιστώσες της κυματομορφής του παραγόμενου φάσματος καθώς και ρυθμίσεις διαμόρφωσης πλάτους (tremolo) και διαμόρφωσης συχνότητας (vibrato). Επιπλέον υπήρχε και η δυνατότητα να ρυθμίζονται οι παράμετροι αυτοί και με χειροκίνητο τρόπο από ένα σύστημα με περισσότερα από 250 ποτενσιόμετρα.

Με πρωτεργάτες τους Ussachevsky και κυρίως τον *Milton Babbit* δημιουργήθηκε ένας πυρήνας συνθετών που προέρχονταν από την ακαδημαϊκή κοινότητα στα τμήματα Μουσικών Σπουδών του Columbia και του Princeton, οι οποίοι πειραματίστηκαν με το νέο αυτό μέσο και δημιούργησαν μερικά σπουδαία έργα ηλεκτρονικής μουσικής. Ανάμεσα σε αυτούς –εκτός των Ussachevsky, Babbit και Luening– και οι *Mario Davidovsky*, *Pril Smiley*, *Alice Shields*, *Bülent Arel* και *Halim El-Dabh*. Στα περισσότερα από τα πρώτα αυτά έργα το μέσο κυριαρχεί με το ιδιαίτερο ηχητικό του άκουσμα ενώ εμφανής είναι μια δυστοκία στη γενικότερη δομική διαχείριση. Έτσι τόσο ο Ussachevsky όσο και ο Luening ακολουθούν μια πιο συντηρητική προσέγγιση ενσωματώνοντας επιπλέον ακουστικά μουσικά μέρη – φωνητικό σύνολο ο πρώτος, μέρος για βιολί ο δεύτερος –, προκειμένου να λειτουργήσουν υποστηρικτικά ως προς τη συνολική δομή.[338] Με μια αντίστοιχη λογική και ο Halim El-Dabh χρησιμοποιεί πλήθος από ηχογραφήσεις οι οποίες αποτελούνται από φωνητικές κυρίως εκφορές και χειρονομίες.[339] Σε μια πιο συγκροτημένη μορφή μουσικής γλώσσας ο Milton Babbit χρησιμοποιεί το μέσο για να αρθρώσει έναν πρωτότυπο ηλεκτρονικό σειραϊσμό, με περιορισμένο ωστόσο ενδιαφέρον στην ηχοχρωματική ανάπτυξη.[340]

Οι πλέον ενδιαφέρουσες συνθέσεις ως προς την ηχοποιητική διάσταση αφορούν στα έργα των Mario Davidovsky και Bülent Arel.[341] Και οι δύο συνθέτες χρησιμοποιούν το μέσο στην ευρεία του ηχοχρωματική, δυναμική και φασματική εκφραστική εκφορά: πολυεπίπεδες φασματομορφολογικές κινήσεις, απρόσμενες εναλλαγές δυναμικής, δυναμικές ηχοχρωματικές μεταβολές και μια γενικότερη δομική ανάπτυξη η οποία υποστηρίζει περισσότερο το φασματομορφολογικό περιεχόμενο σε μια δυναμικά μεταβαλλόμενη χρονική εξέλιξη. Για τους Davidovsky και Arel το νέο αυτό μέσο λειτούργησε με τρόπο ώστε να απαγκιστρωθούν από προηγούμενα μορφολογικά σχήματα και να αναπτύξουν ελεύθερα μια πολυεπίπεδη ηχητική γλώσσα μέσω της οποίας αρθρώνεται η μορφή ενός ιδιώματος με έντονα στοιχεία χωρικής εκφοράς.

338 Αναφέρομαι στις συνθέσεις *Creation-Prologue* (1961) [for choir and synthesized tape] του Ussachevsky και *Gargoyles* (1961) [for violin and synthesized tape] του Luening.

339 Στο *Leiyla and the Poet* (1961).

340 Τα *Composition for Synthesizer* (1961) και *Ensembles for Synthesizer* (1964).

341 Κυρίως οι σπουδές *Stereo Electronic Music No. 1* (1961) και *Stereo Electronic Music No. 2* (1962) του Bülent Arel καθώς και τα Electronic Study No. 1, 2 και 3 (1961, 1962, 1965) του Mario Davidovsky.

Στην ίδια ιδιωματική εκφορά κινούνται προς τα τέλη πλέον της δεκαετίας του 1960 και οι συνθέσεις της *Pril Smiley*.[342]

Η πορεία του συγκεκριμένου μουσικού ιδιώματος –αλλά και του ίδιου του μέσου– έμελλε ωστόσο να είναι βραχεία καθώς ένα άλλο μέσο με πολύ περισσότερες δυνατότητες στο ηχητικό περιεχόμενο και στη διαχείριση του, εμφανίστηκε την ίδια περίοδο και τελικά κυριάρχησε: ο ηλεκτρονικός υπολογιστής.

### 4.4.6. Η Μουσική με Υπολογιστή (Computer Music) και η απαρχή του ψηφιακού χώρου

Η χρήση των ηλεκτρονικών υπολογιστών στη μουσική δημιουργία ξεκινάει στις αρχές της δεκαετίας του 1950 με κάποιες απόπειρες παραγωγής ήχου από γνωστές μελωδίες της εποχής.[343] Όμως τόσο η φύση του εγχειρήματος, η οποία απείχε σημαντικά από τη διαδικασία της μουσικής σύνθεσης όσο και το γεγονός πως δεν υπήρχε κάποια ανάλογη συνέχεια, καθιστούν τις απόπειρες αυτές ατελείς.

Στα τέλη της ίδιας δεκαετίας στο Σικάγο στις ΗΠΑ πραγματοποιήθηκε ένα διαφορετικό πείραμα: ο υπολογιστής χρησιμοποιήθηκε ως μέσο αλγοριθμικού υπολογισμού των μουσικών φθόγγων μιας παρτιτούρας προκειμένου αυτή στη συνέχεια να εκτελεστεί από μουσικούς εκτελεστές. Το πρώτο έργο που γράφτηκε με αυτόν τρόπο ήταν το *Illiac Suite* του *Lejaren Hiller* (1957), σύνθεση για κουαρτέτο εγχόρδων.[344] Στα επόμενα χρόνια πολλοί συνθέτες χρησιμοποίησαν τους υπολογιστές ως μέσο για τον υπολογισμό των μουσικών παραμέτρων σε έργα της ενόργανης μουσικής, σε μια διαδικασία η οποία ονομάστηκε *computer-assisted composition* (μουσική σύνθεση υποβοηθούμενη από υπολογιστή).

342 Πρόκειται για τα *Eclipse* (1967) και *Kolyosa* (1970).

343 Το πρώτο εγχείρημα καταγράφεται το 1951 στο Σίδνευ της Αυστραλίας με τον υπολογιστή CSIRAC. Μια αντίστοιχη απόπειρα πραγματοποιείται την ίδια χρονιά στο πανεπιστήμιο του Manchester στη Βρετανία, όπου για τον σκοπό αυτόν χρησιμοποιείται ο υπολογιστής Ferranti Mark 1, ο οποίος μάλιστα αποτέλεσε το πρώτο εμπορικό μοντέλο υπολογιστή γενικής χρήσης. Βλ. http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/7458479.stm

344 Το όνομα της οποίας προέρχεται από τα αρχικά του υπολογιστή που χρησιμοποιήθηκε για αυτήν την διαδικασία (Illinois Automatic Computer).

Το 1957 ο *Max Mathews* στα εργαστήρια *Bell Labs* στο New Jersey αναπτύσσει μια γλώσσα προγραμματισμού με την οποία οι συνθέτες μπορούσαν αφενός να προγραμματίσουν ηχοχρωματικές δομές και αφετέρου να τις οργανώσουν χρονικά. Με βάση αυτές τις οδηγίες ο υπολογιστής στην έξοδο του προγράμματος παρήγαγε ένα αρχείο ήχου.[345] Κατά τα πρώτα χρόνια το πείραμα έχει περιορισμένη επιτυχία. Σε αυτό συνέβαλε το γεγονός πως οι συνθέτες ήταν περισσότερο αφοσιωμένοι στα υπόλοιπα μέσα της εποχής (μαγνητοταινία, γεννήτριες, συνθετητές) καθώς επίσης και πως οι υπολογιστές αποτελούσαν ακόμη ένα οικονομικά δυσπρόσιτο μέσο με περιορισμένη προσβασιμότητα. Τα έργα της πρώτης αυτής περιόδου αποτελούσαν έτσι περισσότερο μια πειραματική διερεύνηση σε σχέση με άλλα επιστημονικά πεδία όπως αυτά των τηλεπικοινωνιών, της γλωσσολογίας, της ακουστικής, της ηχητικής πρόσληψης και της ψυχολογίας και λιγότερο της μουσικής σύνθεσης. Προς τα τέλη της δεκαετίας του 1960 ωστόσο αρχίζει να αναπτύσσεται ένα ενδιαφέρον καθώς μεγάλα πανεπιστημιακά και ερευνητικά ιδρύματα (Stanford University, Princeton University, MIT) έχουν πρόσβαση στο νέο αυτό μέσο. Δημιουργείται έτσι ένας πυρήνας από συνθέτες και ερευνητές. Ταυτόχρονα λόγω της συστέγασης των υπολογιστών ανάμεσα σε διαφορετικούς τομείς των πανεπιστημιακών ιδρυμάτων, νέοι διεπιστημονικοί κλάδοι και νέες τεχνολογίες δημιουργούνται οι οποίες καλύπτουν τις ανάγκες μιας ευρύτερης προσέγγισης της συνθετικής διαδικασίας. Πρόκειται για κλάδους όπως της *Ψυχοακουστικής* (*Psychoacoustics*), της *Μουσικής Τεχνολογίας* (*Music Technology*) και της *Σύνθεσης Ήχου* (*Sound Synthesis*). Ερευνώνται έτσι και αναπτύσσονται τεχνικές ηχοχρωματικής σύνθεσης για τη δημιουργία νέων ηχητικών μορφωμάτων, φασματικής ανάλυσης για την ανασύνθεση φυσικών ηχητικών πηγών, τεχνολογίες σχεδίασης νέων συσκευών και υλικού καθώς και προγραμματιστικές εφαρμογές και διεπαφές για τη μουσική δημιουργία. Στη δεκαετία του 1970 νέα αυτόνομα κέντρα μουσικής έρευνας και δημιουργίας όπως το IRCAM και το CCRMA διευρύνουν ακόμη περισσότερο την έρευνα και την ανάπτυξη αυτή. Με την έλευση μάλιστα των μικροϋπολογιστών στις αρχές της δεκαετίας του 1980, όλη αυτή η συσσωρευμένη γνώση μεταφέρεται πλέον από τα λιγοστά

345 Η πρώτη απόπειρα παραγωγής μουσικής μέσω υπολογιστή στα εργαστήρια της Bell αποτελεί το *The Silver Scale* (1957) από τον Newman Guttman, ένα ηχητικό πείραμα περισσότερο παρά μια ολοκληρωμένη σύνθεση.

ερευνητικά και ακαδημαϊκά κέντρα στο ευρύ κοινό και μια νέα καλλιτεχνική δημιουργία αναπτύσσεται εγκαθιδρύοντας νέα ρεύματα αστικής δημιουργίας.

Τα ιδιαίτερα μορφολογικά χαρακτηριστικά που προέκυψαν από τη χρήση του υπολογιστή ως μέσο για την παραγωγή μουσικών έργων κατά τις πρώτες δεκαετίες είχαν να κάνουν κυρίως με τους αισθητικούς και μορφολογικούς περιορισμούς του ίδιου του μέσου. Κατά πρώτον οι συνθέσεις έπρεπε να υλοποιηθούν μέσα από το στενό συντακτικό πλαίσιο μιας γλώσσας προγραμματισμού η οποία οργάνωνε το υλικό σε μια γραμμική ροή. Η ολοκλήρωση μιας μουσικής σύνθεσης αφορούσε στην ανάπτυξη κώδικα ο οποίος χωριζόταν σε δύο μέρη: αφενός στις ηχητικές δομές (ηλεκτρονικά όργανα) οι οποίες θα υλοποιούσαν την σύνθεση και αφετέρου στην παρτιτούρα η οποία σηματοδοτούσε χρονικά την εμπλοκή των δομών αυτών μέσω συγκεκριμένων παραμέτρων. Τα ηλεκτρονικά μουσικά όργανα υλοποιούνταν ως δομές διαδικασιακής λογικής, ένα σύνολο δηλαδή από προγραμματιστικές οντότητες οι οποίες συνδέονταν με μια αιτιοκρατική σχέση σε μια βάση εξάρτησης μεταξύ τους: κάθε επόμενη οντότητα εξαρτιόταν από τους αριθμητικούς υπολογισμούς της προηγούμενης. Η συνθήκη αυτή απαιτούσε μεγάλη υπολογιστική ακρίβεια και συντακτική σαφήνεια στα πλαίσια της προγραμματιστικής διατύπωσης μιας αυστηρής γλώσσας. Η παρτιτούρα ακολούθως αφορούσε μια γραμμική χρονικά ανάπτυξη εντολών οι οποίες ενεργοποιούσαν τις δομές των ηλεκτρονικών οργάνων μαζί με τις απαραίτητες αριθμητικές παραμέτρους τους. Κατ' αυτόν τον τρόπο τα περιθώρια μιας πολυεπίπεδης χρονικής οργάνωσης περιορίζονταν σημαντικά καθώς η ανάπτυξη του υλικού προέκρινε περισσότερο μια χρονικά ακολουθιακή λογική.

Ένα δεύτερο σημαντικό στοιχείο ήταν πως η ίδια η τεχνολογία της εποχής ήταν χρονοβόρα και δεν επέτρεπε την άμεση αναπαραγωγή του ηχητικού αποτελέσματος. Οι συνθέτες δηλαδή δεν μπορούσαν να ακούσουν τη σύνθεση τους σε πραγματικό υπολογιστικό χρόνο αλλά αφού τροφοδοτούσαν τον υπολογιστή με δεδομένα μεσολαβούσε ένα χρονικό διάστημα δύο περίπου εβδομάδων μέχρι να ακούσουν ηχητικά τη σύνθεση τους.[346] Ουσιαστικά λοιπόν επρόκειτο για μια μουσική η οποία

346 Αυτό συνέβαινε καθώς το αρχείο ήχου που παρήγαγε ο κύριος υπολογιστής έπρεπε να μετατραπεί σε αναλογικό ήχο σε ένα δεύτερο μοναδικό υπολογιστικό σύστημα, το οποίο βρισκόταν σε διαφορετική γεωγραφική τοποθεσία (Chadabe 1997, 112-3).

ήταν αποκομμένη από το ηχητικό σώμα. Η συνθήκη αυτή παρόλο που μπορεί κανείς να ισχυριστεί πως ισχύει και σε άλλες μορφές ανάπτυξης μιας μουσικής σύνθεσης (ο συνθέτης ο οποίος γράφει την παρτιτούρα στο χαρτί και φαντάζεται τη μελωδική, αρμονική και ενορχηστρωτική ανάπτυξη πριν αυτή υλοποιηθεί από τα μουσικά όργανα), υπολείπεται ωστόσο σημαντικά καθώς σε αυτές τις περιπτώσεις ο δημιουργός είναι σαφώς εξοικειωμένος με τους μουσικούς φθόγγους, τα διαστήματα και την ηχοχρωματική εκφορά των παραδοσιακών μουσικών οργάνων. Η νέα αυτή δημιουργική διαδικασία αποτελούσε ουσιαστικά μια terra incognita για τους περισσότερους εξ αυτών. Στους παραπάνω περιορισμούς πρέπει να προστεθεί και το γεγονός πως το πολύτιμο αυτό μέσο διαμοιραζόταν χρονικά ανάμεσα σε διαφορετικούς τομείς των ιδρυμάτων, γεγονός το οποίο επαύξανε τους χρονικούς περιορισμούς στη χρήση του αλλά και την εξειδικευμένη προσβασιμότητα σε αυτό.

Παρόλο που η συντακτική δομή οργάνωσης του μουσικού υλικού προέκρινε συγκεκριμένες μορφές ανάπτυξης, σε μια βάση κατά κύριο λόγο *σειραϊκής* οργάνωσης, μια νέα ωστόσο ηχοποιητική διάσταση άρχισε σταδιακά να αναπτύσσεται από την δεκαετία του 1970 και έπειτα, πολύ πλουσιότερη σε έκφραση από όσο οι υπόλοιπες μορφές ηλεκτρονικής μουσικής καθώς ως εργαλείο *ηχητικής σύνθεσης* ο υπολογιστής είχε απείρως μεγαλύτερες δυνατότητες ηχοχρωματικής σύνθεσης. Η διαφορά βρισκόταν στην τεχνολογία βάσης: τόσο οι συνθετητές όσο και οι γεννήτριες αφορούσαν αναλογικά κυκλώματα, πεπερασμένου δηλαδή πλήθους συνδυαστικών μορφών ηχητικής εκφοράς, σε αντίθεση με την ψηφιακή μορφή αποτύπωσης πληροφορίας του υπολογιστή σε κυριολεκτικά εκατομμύρια μικροκυκλώματα. Επιπλέον το μέσο παύει να αποτελεί ένα *απτικό* εργαλείο χρήσης όπως συνέβαινε με τη μαγνητοταινία και το εργαλείο κοπής ή τις αναλογικές γεννήτριες και τα ποτενσιόμετρα μεταβολής τάσης. Επέρχεται έτσι για πρώτη φορά ένας μετασχηματισμός ο οποίος πλέον συντελείται στον εικονικό ψηφιακό κόσμο καθώς κύριο εργαλείο αποτελεί μια νέα αφαιρετική δομή, ο *αλγόριθμος*, ο οποίος μετασχηματίζει αριθμητικές παραστάσεις σε ηχητικές και μουσικές οντότητες. Η μετάβαση αυτή είναι καθοριστικής σημασίας για την εξέλιξη όχι μόνο του συγκεκριμένου ιδιώματος αλλά και της ευρύτερης μουσικής δημιουργίας.

Οι πρώτες συνθετικές απόπειρες αφορούσαν σε μια διερεύνηση της δυνατότητας του υπολογιστή να εκφέρει γνώριμες ηχοχρωματικές ποιότητες μουσικών οργάνων αλλά και της ίδιας της ανθρώπινης φωνής. Η προσέγγιση αυτή βασιζόταν σε μια "οργανοκεντρική" αντίληψη σύμφωνα με την οποία ο ηλεκτρονικός υπολογιστής θα μπορούσε να αναγνωριστεί ως ένα ισότιμο εργαλείο μουσικής σύνθεσης μέσα από τη δυνατότητα μίμησης αναγνωρίσιμων ηχοποιητικών δομών αλλά και μορφολογικών μοτίβων τα οποία παρέπεμπαν σε μουσικά φαινόμενα της ενόργανης μουσικής (διφωνίες, πτώσεις, αρμονικές κινήσεις κ.λπ.). Η συνθήκη αυτή απέκλειε έτσι κάθε αυτόνομη εκφορά προς μια ανεξάρτητη κατεύθυνση ενός ιδιαίτερου ιδιώματος με τα ιδιαίτερα μορφολογικά χαρακτηριστικά του μέσου. Σταδιακά ωστόσο ένα πλήθος συνθετών άρχισε να αντιλαμβάνεται τις δυνατότητες του και να αναζητά τις ιδιαίτερες εκφραστικές του δυνατότητες. Ανακάλυψαν έτσι πως ο υπολογιστής αποτελούσε ένα μοναδικό εργαλείο όχι μόνο για την ηχοχρωματική σύνθεση αλλά κυρίως ένα μέσο δυναμικών μορφολογικών μετασχηματισμών, ιδιότητα την οποία καμία άλλη τεχνολογία τις εποχής δεν μπορούσε σε τέτοιο βαθμό να εκπληρώσει. Το βασικό πλεονέκτημα του υπολογιστή απέναντι στις υπόλοιπες τεχνολογίες ήταν πως οι επενέργειες αυτές είχαν έναν *άυλο χαρακτήρα·* μπορούσαν δηλαδή να επαναληφθούν σε πολλαπλές εκδοχές με μεγάλη ταχύτητα και χωρίς την επιβάρυνση του υλικού μέσου.

Αναπτύχθηκαν έτσι εξειδικευμένοι αλγόριθμοι σύνθεσης ήχου, οι οποίοι χαρακτηρίζονταν για την πλούσια φασματική και μορφοποιητική συμπεριφορά τους. Στην κατεύθυνση αυτή οι συνθέτες μπόρεσαν να δημιουργήσουν ηλεκτρονικά τοπία, ψηφιακά περιβάλλοντα και χωρικές δομές οι οποίες είτε προέρχονταν από πραγματικούς χώρους, είτε αποτελούσαν κατασκευές γεωμετρικά ανέφικτων χώρων καθώς και ευφάνταστα τοπία υβριδικού τύπου. Χαρακτηριστικές συνθέσεις αυτού του τύπου κατά την περίοδο αυτή αποτελούν έργα του *Jean-Claude Risset* όπως τα *Computer Suite from Little Boy* (1968) και *Mutations* (1969) καθώς και του *John Chowning* όπως τα *Turenas* (1972), *Stria* (1977) και *Phoné* (1980–81).

Η μουσική δημιουργία με υπολογιστή αναπτύσσεται ραγδαία κατά την δεκαετία του 1980 καθώς πλέον στρέφονται σε αυτόν και οι συνθέτες της Ακουσματικής Μουσικής

οι οποίοι εγκαταλείπουν οριστικά τη χρήση της μαγνητοταινίας. Στην κατεύθυνση αυτή συμβάλλει το γεγονός πως οι υπολογιστές γίνονται φθηνότεροι, ταχύτεροι, μικρότεροι σε μέγεθος και άρα πιο προσιτοί και εύχρηστοι. Ταυτόχρονα αναπτύσσεται και ένα πλήθος νέων εφαρμογών για τη διαχείριση του μουσικού υλικού καθώς και αλγόριθμοι οι οποίοι υλοποιούν νέες τεχνικές σύνθεσης ήχου. Ωστόσο η σημαντικότερη συμβολή του μέσου αυτού αφορά στον συγκερασμό των διαφορετικών μουσικών ιδιωμάτων. Καθώς έτσι οι ιδιωματικές τάσεις του παρελθόντος χρησιμοποιούν πλέον ένα κοινό μέσο, ο ηλεκτρονικός υπολογιστής έμελλε να αποτελέσει την συγκολλητική ουσία με την οποία όλες οι προηγούμενες εκφάνσεις της νέας μεταπολεμικής μουσικής απαντώνται από εδώ και στο εξής με τον κοινό όρο και το κοινό πλέον ιδιωματικό προσδιορισμό της *Ηλεκτροακουστικής Μουσικής*.

Η Ηλεκτροακουστική Μουσική ορθώνει έτσι το δικό της θεσμικό ιδίωμα και αναπτύσσει συγκεκριμένα φορμαλιστικά πρότυπα τα οποία ενισχύονται ακόμη περισσότερο από το ακαδημαϊκό και ιδρυματικό περιβάλλον στο οποίο στεγάζεται. Στη δεκαετία του 1990 με την ευρεία εξάπλωση του μέσου μια νέα δημιουργική σύζευξη πραγματοποιείται καθώς νέες εκφορές της αστικής ηλεκτρονικής μουσικής δημιουργίας δανείζονται στοιχεία από τη μουσική αυτή.

### 4.4.7. Η Ακουσματική Μουσική & το ηχητικό αντικείμενο: προς μια καθολική χωρική εκφορά

Η Ακουσματική Μουσική ως ξεχωριστό μουσικό ιδίωμα και θεώρηση αποτέλεσε το προνομιακό πεδίο ανάπτυξης της πρώτης συντεταγμένης μορφής του χωρικού ιδιώματος στην μεταπολεμική μουσική με συνθέσεις οι οποίες αναπτύχθηκαν κατά την δεκαετία του 1960 και ιδιαίτερα στη δεκαετία του 1970 στο μεγαλύτερο δημιουργικό και εκφραστικό της απόγειο. Στη συνθήκη αυτή συντελεί το κεντρικό μορφοποιητικό της στοιχείο, το *ηχητικό αντικείμενο*, το οποίο ως δομική μονάδα οργάνωσης εμπεριέχει εγγενώς διακριτά χωροποιητικά μορφολογικά χαρακτηριστικά.

Ο όρος *Ακουσματικός* συνοψίζεται στη βασική παραδοχή κατά την οποία ο ήχος αντιμετωπίζεται ως ένα αντικείμενο το οποίο δεν μπορεί να προσδιοριστεί με βάση

την πηγή προέλευσης του.[347] Κατά αντιστοιχία ο ακροατής πρέπει να αποδεσμευτεί κατά την ακρόαση από την αιτιοκρατική συσχέτιση πηγής/αντικειμένου και να επικεντρωθεί στο ίδιο το ηχητικό αντικείμενο, σε μια μορφή αναγωγικής ακρόασης. Κατά συνέπεια οι συνθέσεις της ακουσματικής μουσικής αναπαράγονται αποκλειστικά από ηχεία ούτως ώστε να μην υπάρχει καμία σύνδεση αναφοράς ανάμεσα στον παραγόμενο ήχο και στην πηγή.

Ο Pierre Schaeffer στην πραγματεία του "*Traité des Objets Musicaux*" (*Περί των Ηχητικών Αντικειμένων*)[348] υιοθετεί τον όρο *Ακουσματικός* (*Acousmatic*) για να περιγράψει μία νέα αντίληψη στην εμπειρία της πρόσληψης του ήχου. Στο επίκεντρο της βρίσκεται το *ηχητικό αντικείμενο* το οποίο δεν προσδιορίζεται από την ηχητική πηγή, το μέσο (μαγνητοταινία), ή την επεξεργασία που το παρήγαγε, δεν αποτελεί δηλαδή ένα αντικείμενο βασισμένο στην υποκειμενική αντίληψη, αλλά ένα αυτόνομο αντικείμενο το οποίο μπορεί τελικά να ταυτοποιηθεί μέσω της ακουσματικής διαδικασίας. Μιας διαδικασίας κατά την οποία:

"*Έχουμε στη διάθεση μας σχεδόν όλους τους ήχους, θεωρητικά τουλάχιστον, χωρίς να χρειάζεται να τους παράξουμε· αρκεί απλώς να πατήσουμε τον διακόπτη του ηχογραφικού. Εσκεμμένα λησμονώντας κάθε αναφορά σε μουσικές πηγές ή προϋπάρχουσες μουσικές σημάνσεις αποζητούμε να αφιερώσουμε τον εαυτό μας ολοκληρωτικά και αποκλειστικά στην ακρόαση, να ανακαλύψουμε τις ενστικτώδεις διαδρομές οι οποίες οδηγούν από το αποκλειστικά "ηχητικό" στο αποκλειστικά "μουσικό". Αυτή είναι η προτροπή της ακουσματικής: η απόρριψη των οργανολογικών και μουσικολογικών πλαισίων και η αποκάλυψη της ηχητικής διάστασης και των μουσικών της δυνατοτήτων*".[349]

Ο ακουσματικός ήχος στρέφει λοιπόν την προσοχή μας σε ηχητικά χαρακτηριστικά τα οποία κατά κανόνα αποκρύπτονται από την ταυτόχρονη έκθεση των αιτιών τους –

347 Αν και σύμφωνα με τον Chion ο όρος πρωτοδιατυπώθηκε από τον François Bayle στα μέσα της δεκαετίας του 1970 προκειμένου να διαχωριστεί η μουσική με μαγνητοταινία από τα live electronics τα οποία εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στη δεκαετία αυτή από το ερευνητικό κέντρο IRCAM. Chion, 2017, 47-8.

348 Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des Objets Musicaux*, Paris: Editions du Seuil. Βλ. επίσης Schaeffer, 2017, το οποίο αποτελεί την οριστική μετάφραση του στην αγγλική γλώσσα.

349 Schaeffer 2017, 69.

αποκρύπτονται επειδή η έκθεση αυτή ενισχύει την πρόσληψη συγκεκριμένων στοιχείων του ήχου και καλύπτει άλλα. Το ακουσματικό στοιχείο αποκομμένο από κάθε άλλη σήμανση, από οποιαδήποτε συμφραζόμενα επιτρέπει έτσι να αποκαλυφθούν όλες οι διαστάσεις του ηχητικού φαινομένου αυτού καθεαυτού.

Διερευνώντας το φαινόμενο αυτό ο Schaeffer επικεντρώθηκε στη δομή και στα χαρακτηριστικά του μουσικού αντικείμενου και δημιούργησε έναν κατάλογο ηχητικών αντικειμένων τα οποία στη συνέχεια κατηγοριοποίησε θέτοντας ως κριτήριο πέντε διαφορετικά στάδια προσέγγισης. Η διαδικασία αυτή είχε ως στόχο να συνταχθεί τελικά ένα νέο ηχητικό solfège (*Solfège de l'Objet Sonore*) ούτως ώστε να παραχθεί μια νέα *γενικευμένη μουσική θεωρία* (*generalized music theory*). Τα στάδια αυτού του εγχειρήματος περιγράφονται από τον Schaeffer ως εξής:[350]

- το στάδιο της *Τυπολογίας* (*Typology*) το οποίο αφορά στην αναγνώριση, ταυτοποίηση και ομαδοποίηση των ηχητικών αντικειμένων σε βασικούς τύπους
- το στάδιο της *Μορφολογίας* (*Morphology*) σύμφωνα με το οποίο κάθε ηχητικό αντικείμενο περιγράφεται με βάση τα ηχητικά και μορφολογικά κριτήρια στα οποία συνίσταται καθώς και η περαιτέρω κατηγοριοποίηση των κριτηρίων αυτών σε συγκεκριμένες κλάσεις
- το στάδιο της *Χαρακτηρολογίας* (*Characterology*) όπου τα ηχητικά αντικείμενα προσδιορίζονται ολιστικά από ένα πλήθος διαφορετικών κριτηρίων τα οποία συνδυάζονται μεταξύ τους, και η επακόλουθη κατηγοριοποίηση τους σε γένη σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά τους
- το στάδιο της *Ανάλυσης* (*Analysis*), σύμφωνα με το οποίο τα παραπάνω κριτήρια αξιολογούνται ποσοτικά με βάση τον τρόπο με τον οποίο αυτά προσλαμβάνονται από την ανθρώπινη αντίληψη, καθώς και την εισαγωγή και βαθμονόμηση νέων κριτηρίων τα οποία προσδιορίζονται από τις φυσικές δυνατότητες πρόσληψης της ανθρώπινης ακοής
- το στάδιο της *Σύνθεσης* (*Synthesis*), το οποίο χρησιμοποιεί τα αποτελέσματα από τα προηγούμενα στάδια και παράγει κανόνες

350 Chion 2009, 100. Επίσης, Schaeffer 2017, 396-7.

προκειμένου να κατασκευαστούν ηχητικά αντικείμενα τα οποία θα χρησιμοποιηθούν ως βασικά στοιχεία σε μια *γενικευμένη μουσική* (*generalized music*)

Η έρευνα του Schaeffer ουσιαστικά επικεντρώθηκε στα δύο πρώτα στάδια και για αυτόν τον λόγο ονομάστηκε *Τυπο-Μορφολογική* (*Typo-Morphology*). Οι δύο αυτές διαδικασίες είναι συμπληρωματικές μεταξύ τους: η Τυπολογία ταυτοποιεί και απομονώνει ένα ηχητικό αντικείμενο από μια ηχητική ροή και το ταξινομεί με βάση κάποια γενικά χαρακτηριστικά και η Μορφολογία περιγράφει τα χαρακτηριστικά του σε λεπτομέρεια.[351]

Τα *Τυπολογικά Κριτήρια* αφορούν κριτήρια αναγνώρισης των ηχητικών μορφωμάτων σε ένα οποιοδήποτε ηχητικό συνεχές και την ταξινόμηση τους σε τύπους ζευγών τα οποία λειτουργούν αντιθετικά μεταξύ τους.[352] Τα ζεύγη αυτά προσδιορίζονται ως εξής:

- κριτήρια Άρθρωσης/ Τονισμού (Articulation/ Stress)[353]

  Τα κριτήρια της Άρθρωσης και του Τονισμού αποτελούν τα ελάχιστα κριτήρια για την ταυτοποίηση ενός ηχητικού αντικειμένου και σχετίζονται με την διεργασία εκείνη κατά την οποία μια συνεχής ηχητική ροή διαμοιράζεται σε αναγνωρίσιμα ηχητικά αντικείμενα. Η *Άρθρωση* αφορά στις περιπτώσεις όπου το ηχητικό συνεχές κατατμείται σε διακριτές διαδοχικές ηχητικές μονάδες, με τον ίδιο τρόπο που εκφέρονται τα σύμφωνα κατά την ομιλία. Το χαρακτηριστικό αυτό σχετίζεται με την έννοια της *διατήρησης* (*sustainmemt*). Ο *Τονισμός* αφορά στις περιπτώσεις εκείνες όπου μια ηχητική ενέργεια επιμηκύνεται, όπως συμβαίνει και κατά την εκφορά των φωνηέντων. Σε μια τέτοια συνθήκη παρατηρείται ένας *επιτονισμός* (*intonation*) ο οποίος σχετίζεται με την τονικότητα του ήχου, χαρακτηρίζοντας έτσι έναν ήχο εάν έχει σταθερό ή μεταβλητό τονικό ύψος.

351 Chion 2009, 124.
352 ό.π. 134.
353 ό.π. 125-7.

- κριτήρια Μάζας/ Δομικότητας (Mass/ Facture)[354]

  Τα κριτήρια της Μάζας και της Δομικότητας αφορούν το μεν πρώτο στον βαθμό με τον οποίο ένα ηχητικό αντικείμενο μπορεί να σχετιστεί προσληπτικά με κάποιο τονικό ύψος και το δεύτερο με τον τρόπο με τον οποίο η φασματική ενέργεια μεταδίδεται και εκφέρεται κατά τη χρονική του εξέλιξη.[355] Η Μάζα έχει λοιπόν σχέση με την υλικότητα του ήχου και η Δομικότητα με τη μορφή του. Σύμφωνα με τον Schaeffer υπάρχουν τέσσερις τύποι Μάζας για την Τυπολογική κατάταξη ενός ηχητικού αντικειμένου:

  - το τονικό ύψος του ήχου είναι σταθερό και αναγνωρίσιμο (*τονική μάζα / tonic masses)*
  - το τονικό ύψος του ήχου είναι σταθερό αλλά απροσδιόριστο (*σύνθετη μάζα / complex masses*)
  - το τονικό ύψος μεταβάλλεται οργανωμένα με μια κανονικότητα (*μεταβαλλόμενη μάζα* / "*variable*" mass – τονικά ή σύνθετα μεταβαλλόμενη)
  - το τονικό ύψος μεταβάλλεται άστατα και υπέρμετρα (*ακαθόριστη μάζα / "nondescript" mass*)

  Αντίστοιχα, τρία κριτήρια για την Δομικότητα προσδιορίζονται ως εξής:

  - παρατεταμένη και συνεχής (*συνεχής / "continuous"*)
  - ελαχιστοποιημένη σε έναν απλό στιγμιαίο παλμό (*στιγμιαία / "instantaneous"*)
  - παρατεταμένη από επαναλαμβανόμενους στιγμιαίους παλμούς (*αναδρομικά επαναληπτική/ "iterative"*)

- κριτήρια Διάρκειας/ Παραλλαγής (Duration/ Variation)[356]

354 ό.π. 135. Ο όρος *facture* αφορά στον τρόπο με τον οποίο κάτι είναι κατασκευασμένο ιδιαίτερα δε όταν αναφερόμαστε στην λογοτεχνική παραγωγή, στη μουσική, στη ζωγραφική κ.λπ. Βλ. Schaeffer 2017, 115 (υποσημείωση), Chion 2009, 129-30.

355 Chion 2009, 135.

356 ό.π. 136.

Το ζεύγος των κριτηρίων Διάρκειας/ Παραλλαγής εισάγει έναν παράγοντα χρονικότητας κατά την ταξινόμηση των ηχητικών αντικειμένων. Η *Διάρκεια* αφορά τον ψυχολογικό (δηλαδή τον υποκειμενικό και όχι τον "χρονομετρικό") χρόνο κατά τον οποίο ένα ηχητικό αντικείμενο προσλαμβάνεται, ενώ η *Παραλλαγή* προσδιορίζεται ως μια συσχέτιση με έναν βαθμό μεταβολής.

- κριτήρια Εξισορρόπησης/ Πρωτοτυπίας (Balance/ Originality)[357]

  Το ζεύγος αυτών των κριτηρίων αφορά ποιοτικά χαρακτηριστικά τα οποία σχετίζονται περισσότερο με την δομική φύση του αντικειμένου. Εισάγουν δε μια περισσότερο υποκειμενική κρίση καθώς κατηγοριοποιούν τα ηχητικά αντικείμενα χρησιμοποιώντας έννοιες όπως της "δυναμικής πληρότητας" (εξισορροπημένα, κατάλληλα μορφοποιημένα) και του "αξιόλογου" (πρωτοτυπία), προκειμένου να ταξινομηθούν. Η *Εξισορρόπηση* προσδιορίζεται ως ένας "συμβιβασμός" κλιμακωτής μορφής στην Δομικότητα του ηχητικού αντικειμένου που κυμαίνεται μεταξύ του "υπερβολικά δομημένου και του υπερβολικά απλουστευμένου" και η *Πρωτοτυπία* ως ο βαθμός "πλήρωσης προσδοκιών" καθώς αυτό εξελίσσεται χρονικά.

Τα *Μορφολογικά Κριτήρια* αφορούν στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ενός ηχητικού αντικειμένου τα οποία προσδίδουν ξεχωριστές ιδιότητες. Το πλήθος αυτών των κριτηρίων μπορεί θεωρητικά να είναι απεριόριστο, ωστόσο έχουν περιγραφεί επτά γενικά τέτοια κριτήρια:[358]

- το κριτήριο της *Φασματικής Μάζας* (Mass), το εύρος που καταλαμβάνει ένα ηχητικό αντικείμενο στο συχνοτικό πεδίο
- το κριτήριο της *Αρμονικής Χροιάς* (Harmonic Timbre), το συνηχητικό φάσμα το οποίο εμπεριέχεται στη μάζα ενός ηχητικού αντικειμένου
- το κριτήριο της *Στικτότητας* (Grain), η οποία υποδηλώνει τύπους υφής

357 ό.π. 136-7

358 Περισσότερα για τα μορφολογικά κριτήρια βλ. Chion 2009: *Φασματική Μάζα* (162-6), *Αρμονική Χροιά* (168-70), *Μικροδομή* (171-3), *Δυναμική* (174-8), *Ελκτικότητα* (178-83), *Μελωδική Σύσταση* (183-5) και *Σύσταση Μάζας* (185-7).

- το κριτήριο της *Δυναμικής* (Dynamic), η ανάπτυξη του ήχου στο δυναμικό πεδίο
- το κριτήριο της *Ελκτικότητας* (Allure), το ενδογενές vibrato του ήχου κατά το κράτημα του
- το κριτήριο του *Μελωδικού Περιγράμματος* (Melodic Profile), η ανάπτυξη του ήχου στο μελωδικό πεδίο
- το κριτήριο *Περιγράμματος Μάζας* (Mass Profile), η ενδογενής διαμόρφωση της ηχητικής μάζας

Τα κριτήρια Δυναμικής και Ελκτικότητας εντάσσονται στην κατηγορία κριτηρίων της φόρμας και τα κριτήρια Μελωδικού Περιγράμματος και Περιγράμματος Μάζας στην κατηγορία κριτηρίων παραλλαγής.

Το ερώτημα που τελικά ανακύπτει από αυτήν την διαδικασία ανάλυσης και τυποποίησης του Schaeffer είναι εάν μπορεί τελικά να διατυπωθεί ένα ολιστικό περιγραφικό σύστημα των ήχων. Με την πραγματεία του, έργο πολύχρονης και κοπιώδους διερευνητικής ενασχόλησης, ο Schaeffer έδειξε πως αυτό είναι δυνατό ως ένα βαθμό αν και, σύμφωνα με τον Chion, κατόρθωσε μόνο να οριοθετήσει την περιοχή προτείνοντας στο *Traité des objets musicaux* ένα γενικότερο σύστημα κατηγοριοποίησης. Το σύστημα αυτό βεβαίως δεν είναι ούτε πλήρες ούτε απρόσβλητο στην κριτική, το γεγονός όμως πως για πρώτη φορά επιχειρήθηκε μια τόσο ενδελεχής έρευνα αποτελεί ένα σπουδαίο εγχείρημα.[359] Παρ' όλες λοιπόν αυτές τις αντιξοότητες ως προς τη διατύπωση της νέας αυτής ορολογίας και της σύνταξης της σε ένα ολοκληρωμένο περιγραφικό σύστημα, το έργο του Schaeffer αποτέλεσε ένα έργο αναφοράς για κάθε επόμενη θεωρητική προσέγγιση της μουσικής αυτής.

Γεγονός είναι πως το ηχητικό αντικείμενο και οι διατυπώσεις του κατέληξαν σταδιακά να αποτελέσουν ένα ευρύτερο μορφολογικό και αισθητικό ζητούμενο διατρέχοντας ένα σύνολο διαφορετικών ειδών και ιδιωματικών πρακτικών και να ενοποιήσει έτσι διαφορετικές συνθετικές προσεγγίσεις και διαφορετικά μέσα εκφοράς κάτω από μια κοινή αισθητική ομπρέλα κυριαρχώντας τελικά στο σύνολο σχεδόν των μουσικών

359 Chion 1994, 30.

ιδιωμάτων της μεταπολεμικής περιόδου. Στα τέλη της δεκαετίας του 1980 όλες πλέον οι ιδιωματικές εκφορές της νέας μεταπολεμικής μουσικής, κάτω από την κοινή πλέον ονομασία "Ηλεκτροακουστική Μουσική",[360] διατρέχονται από το κεντρικό αυτό δομικό στοιχείο και εκφράζουν έτσι μια κοινή πλέον γλώσσα.[361]

Συνθετικά η πορεία αυτή είναι μακρά και εκκινεί στα τέλη της δεκαετίας του 1950 με αρχές της δεκαετίας του 1960 με την ίδρυση του GRM και την σταδιακή απομάκρυνση από τα στενά ιδιωματικά χαρακτηριστικά της Συγκεκριμένης Μουσικής, στον βαθμό που αυτή συνίσταται σε μια μια μονοφωνική γραμμική αφήγηση μιας χρονικής παράθεσης κατατεμνημένων ηχητικών πηγών, επεξεργασμένων ή μη. Προκρίθηκε έτσι μια άλλη κατεύθυνση ανάδειξης του ηχητικού μορφώματος κατά την οποία προτάχθηκαν τα ιδιαίτερα μορφολογικά χαρακτηριστικά της ηχητικής υφής και της μάζας σε μια χρονική εξάπλωση με μεγαλύτερο βαθμό ηχητικής συνέχειας και ομοιογένειας.

Μορφολογικά κατά την μεταβατική αυτή περίοδο τα όρια ωστόσο είναι ακόμη αρκετά συγκεχυμένα και πολλοί συνθέτες ακολουθούν σε μεγάλο βαθμό τα μορφότυπα της Συγκεκριμένης Μουσικής. Αναδεικνύεται ωστόσο για πρώτη φορά η ανάγκη μιας νέας μορφής η οποία δεν θα ακολουθεί τη σύνταξη μιας γλώσσας αποτελούμενης από διακριτές ηχητικές εκφορές αλλά ένα ηχητικό συνεχές. Η διαφοροποίηση αυτή είναι εξαιρετικά σημαντική καθώς καταδεικνύει ένα από τα πρωταρχικά χαρακτηριστικά της ηχοποιητικής μουσικής δημιουργίας. Στην μέχρι τότε διακριτή χρονική εκφορά αντιπαραβάλλεται σταδιακά η ανάγκη πρόταξης ενός μουσικού ιδιώματος το οποίο θα εξέφερε πρωτίστως ηχητικές ποιότητες σε ένα χρονικό συνεχές με καθαρά ηχομορφοποιητικά χαρακτηριστικά. Προτάσσεται έτσι ο ήχος ως μια *προσληπτική*

360 Ο όρος πάντως απαντάται ήδη στις πραγματείες του Schaeffer από τη δεκαετία του 1960 (Schaeffer 1966/2017, 9, 459, 490), ο οποίος προέρχεται από τα συστήματα και τις διατάξεις αναπαραγωγής του ήχου: "[...] αυτή η πατροπαράδοτη ακουστική γίνεται ολοένα και πιο σύνθετη στις ημέρες μας: το *ηλεκτροακουστικό σύστημα μουσικής*, μικρόφωνα και μαγνητόφωνα, ενισχυτές και ηχεία, στερεοφωνία ή άλλου είδους διατάξεις, εκπομπή μέσω ραδιοκυμάτων ή και όχι, όλα τα παραπάνω διαμεσολαβούν πλέον σε πολλές περιπτώσεις ανάμεσα στον εκτελεστή και στον ακροατή". (ό.π. 94, βλ. και πιο αναλυτικά: 321-6). Στις ίδιες πραγματείες απαντάται και ως *διεργασία* (ό.π. 165), *όργανο* (ό.π. 546, 555), ή *τεχνικές επεξεργασίας του ήχου* (ό.π. 2, 3, 38, 67, 154, 335, 432). Σε γενικές πάντως γραμμές προκειμένου να περιγράψει την διάδοχη κατάσταση μετά την Συγκεκριμένη και Elektronische Musik, ο Schaeffer προτιμούσε τον γενικότερο όρο *Ηλεκτρονική* ή ακόμη καλύτερα *Πειραματική Μουσική* (ό.π. 8-10).

361 Και εάν ο όρος ηχητικό αντικείμενο λειτουργεί αρκετά ταυτοποιητικά ως προς την ίδια την Ακουσματική προσέγγιση, μπορεί να προταθεί ο γενικότερος όρος *ηχητικό μόρφωμα*.

*διεργασία* για να ακολουθήσει, στο βαθμό που αυτό είναι δυνατό, μια γλώσσα που θα διατυπώνει κανόνες.[362]

Ένα πρώτο δείγμα γραφής της μεταστροφής αυτής αποτελούν τα έργα του Xenakis, *Diamorphoses* (1957-8) και *Concret PH* (1958). Στο πρώτο από αυτά ο συνθέτης χρησιμοποιεί ένα πλήθος επεξεργασμένων ηχητικών πηγών –ήχοι μηχανών, ήχοι φυσικών και τεχνητών φαινομένων αλλά και ήχοι από μουσικές πηγές– οι οποίες καθώς διαπερνούν τον ηχητικό ορίζοντα μέσα από αλλεπάλληλες ενθέσεις δυναμικών και τονικών τροχιών καταλύουν την γραμμική στατική δομή της Συγκεκριμένης Μουσικής και δημιουργούν έντονους ηχητικούς υποχώρους. Στο *Concret PH* ο συνθέτης πειραματίζεται χρησιμοποιώντας για πρώτη φορά μία και μοναδική ηχητική πηγή (καιγόμενα ξυλοκάρβουνα) την οποία αποκόπτει σε πολλαπλά χρονικά τμήματα του ενός δευτερολέπτου και τα επεξεργάζεται επεμβαίνοντας στην ταχύτητα αναπαραγωγής τους με επακόλουθες τονικές διαφοροποιήσεις. Καθώς το τελικό έργο συνίσταται στις πολλαπλές μίξεις αυτών των τμημάτων ο συνθέτης ουσιαστικά εκκινεί από μια βασική τεχνική της Συγκεκριμένης Μουσικής προκειμένου όμως τελικά να παράξει ένα ομοιογενές ηχητικό μόρφωμα το οποίο συνολικά παρουσιάζει μία ενιαία αλλά ταυτόχρονα πολυποίκιλη ηχητική υφή μικροδομικών διακυμάνσεων στο χρονικό συνεχές.

Σε μια παρόμοια μεταβατική κατεύθυνση με έναν όμως ταυτόχρονα σαφή διαχωρισμό από την Συγκεκριμένη Μουσική ανήκουν και δύο από τις πρώιμες συνθέσεις του Luc Ferrari του 1958. Στην πρώτη από αυτές, στο *Étude aux sons tendus*, δανείζεται ουσιαστικά δομικά στοιχεία από την Συγκεκριμένη Μουσική καθώς ακολουθεί μια διαρκή παράθεση ηχητικών αντικειμένων σε μια γραμμική εναλλαγή. Αντίθετα στο *Étude aux accidents* ο συνθέτης καθώς επικεντρώνει το υλικό του σε παράλληλες αφηγήσεις της ίδιας πηγής με μεταβλητές ταχύτητες και τονικότητες ακολουθεί έτσι μια περισσότερο ηχητική διαλεκτική. Σε μια άλλη κατεύθυνση διατύπωσης πρωτίστως μιας μουσικής γλώσσας και λιγότερο μιας ηχοποιητικής εκφοράς κινούνται και έργα όπως το *Étude III* (1962) του *Michel Philippot* όπου εμφανής είναι

362 Η γλώσσα αυτή αποτέλεσε και αποτελεί ακόμη και μέχρι τις ημέρες μας ένα ζητούμενο. Εξάλλου χαρακτηριστική είναι και η στάση των περισσότερων μοντέλων του είδους τα οποία λειτουργούν πρωτίστως ως περιγραφικά εργαλεία και εργαλεία ανάλυσης της εμπειρίας ακρόασης – σε καμία δε περίπτωση ως εργαλεία σύνθεσης (Smalley 1997, 107).

η εναλλαγή διακριτών ηχητικών μοτίβων εν είδει μιας φθογγικής ανάπτυξης που διατάσσεται στο χρονικό συνεχές. Στην ίδια λογική είναι δομημένο και ένα από τα πρώιμα έργα του *François Bayle*, το *L'oiseau chanteur* (1963), γεγονός που επιτείνεται ακόμη περισσότερο από τη χρήση του κόρνου και του όμποε.

Ωστόσο η παράθεση και μόνο ενός πλήθους ηχητικών αντικειμένων δεν επαρκεί για να αναπτυχθεί μια επαρκής χωρική μορφολογία. Οι συνθέσεις *Visage V* (1958-9) και *Tautologos I* (1961) του Ferrari αποτελούν δύο τέτοια παραδείγματα όπου μια καταιγιστική αλληλουχία ηχητικών μορφωμάτων κυριαρχεί, χωρίς ωστόσο να υπάρχει ένα γενικότερο συνεκτικό δομικό πλαίσιο. Το ηχητικό αντικείμενο αν και αποτελεί μια μορφή με ιδιαίτερα χωρο-μορφολογικά χαρακτηριστικά χρειάζεται και ένα *χωρικό υπόβαθρο* για να δομηθεί κατάλληλα, ένα ετεροπροσδιοριστικό στοιχείο εγγενές στην ανάπτυξη του χωρικού ιδιώματος το οποίο θα πλαισιώνει την ηχητική δράση. Σε μια τέτοια χωρική παράθεση πολλαπλών διαστρωματικών υφών κινούνται οι πρώιμες συνθέσεις του *François-Bernard Mâche*, *Prélude* (1959) και ιδιαίτερα το έργο αναφοράς *Terre de Feu* (1963). Στο *Prélude* ο συνθέτης παραθέτει με εξαιρετική δεξιοτεχνία ένα πλήθος εναλλασσόμενων χωρικών διαστρωματώσεων επάνω στις οποίες κινούνται τα ηχητικά αντικείμενα διαγράφοντας τροχιακές κινήσεις χωρικής οριοθέτησης. Σε μια ακόμη πιο πυκνή χωρική δράση στο *Terre de Feu* τα ηχητικά αντικείμενα καταλήγουν να δομούν τους δικούς τους υποχώρους εντός των κυρίαρχων χωρικών δομών, σε ομάδες συνάθροισης ηχητικών συσσωματώσεων (clusters) οι οποίες διαγράφουν ρέουσες κινήσεις στο στερεοφωνικό πεδίο. Το στοιχείο αυτό είναι ακόμη πιο εμφανές σε συνθέσεις όπως το *Dahovi* (1961) του *Ivo Malec*, καθώς ηχητικοί χώροι διαγράφονται αδρά μέσα από αργά εξελισσόμενες κινήσεις σε πολυποίκιλες διαστρωματώσεις υφών οριοθετώντας έτσι το σκηνικό τοπίο εντός του οποίου κινούνται τα ηχητικά αντικείμενα. Άλλοι χώροι λειτουργούν υπαινικτικά καθώς ίχνη από ηχητικά αντικείμενα διαγράφουν αντηχητικά τα όρια τους σε ένα κυρίαρχο χωρικό υπόστρωμα το οποίο εκφέρεται στο μεγαλύτερο μέρος του έργου από μια ρυθμική αλληλουχία αναπνοών.[363]

363 Ενδιαφέρον εδώ έχει επίσης μια μικρή φράση από κλαρινέτο με την οποία κλείνει η σύνθεση.

Ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί η δημιουργία χωρικών μορφολογιών οι οποίες αναδεικνύονται με μια έμμεση λειτουργία. Περιπτώσεις σαν και αυτές αποτελούν έργα όπως το υποδειγματικό *Espaces inhabitables* (1966) του François Bayle, μια χωρική σπουδή σε πέντε μέρη, σε καθένα από τα οποία σκιαγραφείται ένα σύνολο από ηχητικές συμπεριφορές αντίστοιχων χωρικών τοπίων. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον με τη σύνθεση αυτή είναι πως τα τοπία προσδιορίζονται κυρίως *υπαινικτικά* με μια συσχέτιση ηχητικών συμφραζομένων, παραθέτοντας έτσι οικογένειες ηχητικών μορφωμάτων οι οποίες αντιστοιχούν περισσότερο σε συμπεριφορικά χωρικά σχήματα παρά σε απευθείας χωρικές οντότητες.[364] Μια παρόμοια συνθήκη ανάπτυξης χωρικού ιδιώματος ακολουθεί και ο Bernard Parmegiani στο *Capture éphemérè* (1967),[365] όπου μέσα από έναν καταιγιστικό ρυθμό χωρικών συμπεριφορικών σχημάτων οι χώροι λειτουργούν περισσότερο ως πεδία διαμόρφωσης ηχητικών οντοτήτων και λιγότερο ως κυριολεκτικοί χώροι. Σε μια τέτοια συνθήκη ο συνθέτης είναι ελεύθερος να προσδιορίσει τις δικές του ηχοποιητικές συμπεριφορές χωρικότητας και να προτάξει έτσι μορφικά σχήματα σε μια πραγματολογική πολυσημία. Από αυτήν την άποψη οι δύο αυτές συνθέσεις αποτελούν μια καινοτομία στην ακουσματική χωρική δημιουργία, καθώς οι συνθέτες αντιλαμβάνονται για πρώτη φορά την δυναμική του μέσου: το ηχητικό μέσο πλέον δεν προσπαθεί να αποτυπώσει απευθείας ηχητικούς χώρους μέσω κατάλληλων διαστρωματώσεων υφών, πολυεπίπεδων αναφορών ή τροχιακών κινήσεων οριοθέτησης χωρικών ορίων, αλλά μέσω της ίδιας της ηχητικής συμπεριφοράς των αντικειμένων *διαμορφώνει εξ αντανακλάσεως* χωρικές συμπεριφορές.

Συνοπτικά λοιπόν η δεκαετία του 1960 αποτελεί μια περίοδο κατά την οποία οι συνθέτες προσπαθούν να κατανοήσουν τη χρήση του μέσου πειραματιζόμενοι με διαφορετικές ηχοποιητικές συμπεριφορές, καταλήγοντας έτσι σε ιδιαίτερα μορφοποιητικά σχήματα. Απομακρύνονται σταδιακά από τον γλωσσικό μουσικό φορμαλισμό και αναπτύσσουν έναν άλλον *ηχητικό φορμαλισμό* ο οποίος στο επίκεντρο του έχει τον ακουσματικό ήχο. Στην κατεύθυνση αυτή, μιας νέας ηχητικής

364 Μια λογική χωρικής ανάπτυξης την οποία αναπτύσσει με μεγάλη μαεστρία και ο Bernard Parmegiani στο μεταγενέστερο εμβληματικό *De Natura Sonorum*.

365 Ενδιαφέρον έχει επίσης το στοιχείο όπου η σύνθεση ολοκληρώνεται στα τελευταία δευτερόλεπτα χρησιμοποιώντας έναν παρόμοιο ήχο με καιγόμενα καυσόξυλα –κλείνοντας ίσως υπαινικτικά το μάτι στο *Concrtet PH* του Xenakis (;).

γλώσσας, αναπτύσσεται και το χωρικό ιδίωμα. Το ηχητικό αντικείμενο χρειάζεται το χωρικό στοιχείο για να αναπτυχθεί, αποτελεί ένα σώμα το οποίο κινείται σε διακριτά χωρικά όρια. Ταυτόχρονα όμως λειτουργεί και ως χωρομορφοποιητικό παράγωγο: διαθέτει υφή, μάζα, χρονική αδράνεια και κίνηση, στοιχεία τα οποία διαμορφώνουν χωρικές συμπεριφορές. Ο Ηχητικός Χώρος αναδύεται λοιπόν μορφολογικά ως μια άμεσα συνυφασμένη οντότητα με την ίδια την υπόσταση του ηχητικού αντικείμενου.

Στην δεκαετία του 1970 θα υλοποιηθούν ένα πλήθος από συνθέσεις αναφοράς του ιδιώματος αυτού κυρίως μέσα από τα studio του GRM. Σταδιακά ωστόσο θα αρχίζουν να παράγονται και έργα στα οποία χρησιμοποιούνται και ένα πλήθος άλλων μέσων και πηγών πέραν της μαγνητοταινίας, κυρίως από συνθετητές, γεννήτριες ή ακόμη και φυσικά μουσικά όργανα. Το γεγονός αυτό θα διαμορφώσει μια νέα ηχοποιητική εκφορά συμπληρωματική ως προς τον ιδιωματικό χαρακτήρα της Ακουσματικής Μουσικής και θα παραχθούν έργα στα οποία το ηχητικό μόρφωμα παραμένει η κεντρική μορφοποιητική μάζα. Με τις νέες αυτές προσμίξεις μέσων και ειδών αρχίζει να κυριαρχεί και ο γενικότερος όρος αναφοράς στη μουσική αυτή ως έργα *ηλεκτροακουστικής μουσικής*, ιδιαίτερα δε κατά την δεκαετία του 1980 όπου ο υπολογιστής πλέον κυριαρχεί έναντι της μαγνητοταινίας και σταδιακά την αντικαθιστά.

Ως προς την ίδια τη χωρική μορφολογία η συνθήκη αυτή διαμορφώνει δύο διαφορετικές συνθετικές κατευθύνσεις. Η πρώτη προσέγγιση αφορά σε δομικά σχήματα και μορφές οι οποίες εκφέρουν χωρικά μορφοποιητικά στοιχεία *ενδογενώς*. Έργα αυτού του τύπου απαντώνται κυρίως σε αμιγώς ακουσματικά έργα όπως για παράδειγμα οι συνθέσεις *Pentes* (1974) του Denis Smalley και *De Natura Sonorum* (1975) του Parmegiani, οι οποίες διακρίνονται για τη χωρική επενέργεια του ηχητικού αντικειμένου: καθώς αυτό πάλλεται δημιουργεί μια ιδιοσυχνοτική χωρική συμπεριφορά, με τον ίδιο τρόπο που το σώμα ενός φυσικού μουσικού οργάνου διαμορφώνει χωρικότητα. Η δεύτερη κατεύθυνση αφορά σε συνθέσεις οι οποίες δομούνται σε ένα πλήθος διαφορετικών *εξωγενών* χωροποιητικών σημάνσεων: διαστρωματώσεις από υφές, επίπεδα χωρικής οργάνωσης, ηχητικά περιβάλλοντα τα οποία διαμορφώνονται από φυσικούς ήχους ή μουσικά όργανα κ.λπ. Σε αυτό το ύφος

κινούνται πολλά από τα έργα της δεκαετίας του 1970 του Ferrari, όπως για παράδειγμα το *Petite symphonie intuitive pour un paysage de printemps* (1973-74) καθώς και έργα στα οποία κυριαρχεί το ηχοτοπίο όπως για παράδειγμα το πρώτο μέρος του *Gaku-No-Michi* (*Tokyo*) του *Jean-Claude Éloy* (1977-78). Σε μια ενδιάμεση κατεύθυνση μια έντονη χωρική υπόσταση απαντάται και άλλα έργα τα οποία χρησιμοποιούν και τις δύο αυτές προσεγγίσεις όπως για παράδειγμα το *Tremblement de terre très doux* του François Bayle (1978).

Με το πέρασμα αυτής της δεκαετίας οι συνθέτες σταδιακά απαγκιστρώνονται από τα μορφολογικά στερεότυπα και αποζητούν να εκφράσουν έναν βαθύτερο μουσικό ψυχισμό. Από αυτή την άποψη κάθε κατηγοριοποίηση με βάση αυστηρούς φορμαλιστικούς περιορισμούς ιδιωματικών συμπεριφορών αρχίζει να ατονεί και να προτάσσεται πλέον η προσωπική συνθετική σφραγίδα.

Η Ακουσματική Μουσική ως ξεχωριστό ιδίωμα και το ηχητικό αντικείμενο ως μορφή και εκφραστικό μέσο αποτέλεσαν το κατεξοχήν προνομιακό πεδίο μέσα από το οποίο πέραν όλων των άλλων, αναπτύχθηκε η νέα χωρική μορφολογία της μεταπολεμικής μουσικής δημιουργίας.

## 4.5. Ενόργανη μουσική δημιουργία και χωρικότητα

Το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα πέρα από μια εποχή νέων τεχνολογιών και μέσων τα οποία συνέβαλλαν σε μια ευρύτερη χωρομορφοποιητική εκφορά, χαρακτηρίζεται επίσης και από ένα πλήθος νέων προσεγγίσεων διατύπωσης ηχητικής χωρικότητας και από την πλευρά της ενόργανης μουσικής δημιουργίας. Αναπτύσσεται έτσι στις μεταπολεμικές δεκαετίες μια ηχητική χωρομορφολογία η οποία μπορεί να συνοψιστεί σε δύο πολύ γενικά μορφοποιητικά σχήματα: σε μορφές ενόργανης ηχοποιητικής κατά κύριο λόγο εκφοράς και σε μορφές χωρικής ανάπτυξης οι οποίες δομούνται από τα γενικότερα δομικά συμφραζόμενα. Στην πρώτη περίπτωση ένα σύνολο οργάνων επενεργεί με ηχοποιητικά χαρακτηριστικά διαμόρφωσης χωρικών στοιχείων, κυρίως μέσα από πυκνώσεις ηχητικής μάζας, χωρικές υφές, ηχητικά νέφη, συναθροίσεις μικροτονικών σχημάτων κ.α. Στη δεύτερη περίπτωση τα ίδια τα δομικά

συμφραζόμενα επενεργούν στη χωρική διαμόρφωση κυρίως μέσα από μοτίβα ρυθμού, επαναληπτικότητας και τονικής διάρθρωσης τα οποία καθώς λειτουργούν σε μια λογική αχρονικής ανάπτυξης, δημιουργούν μια χωρική εξάπλωση.

### 4.5.1. Ηχητική μάζα και χωρική διαμόρφωση

Η ηχητική μάζα ως ηχητικό μόρφωμα αφορά στην φασματική πύκνωση ηχητικών διαστρωματώσεων από παρατεταμένης χρονικής διάρκειας συναθροίσεις μη αρμονικά συνήθως σχετιζόμενων τονικών γραμμών. Η τεχνική αυτή η οποία μπορεί να αφορά είτε σε στατικές μορφές συσσωμάτωσης (clusters) με την επακόλουθη δημιουργία ενός ηχητικού νέφους ή μιας ηχητικής ατμόσφαιρας,[366] είτε σε χρονικά μεταβαλλόμενες συγκλίνουσας ή αποκλίνουσας διάταξης κινήσεις, εξερευνήθηκε και αποτυπώθηκε κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα από ένα πλήθος συνθετών σε διαφορετικά μουσικά ιδιώματα.

Ένα από τα πρώτα μεταπολεμικά έργα το οποίο εξερευνά αυτού του τύπου την ηχητική διάρθρωση αποτελεί η σύνθεση για ορχήστρα *Metastaseis* (1953-54) του Iannis Xenakis. Ο Xenakis με αυτή του τη σύνθεση αντιμετωπίζει για πρώτη φορά το ορχηστρικό σύνολο ως ένα ενιαίο ηχητικό σώμα σε μια ευρεία δυναμική, φασματική, ποικιλματική και ηχοχρωματική εκφορά και όχι ως διακριτές μονάδες απόδοσης αρμονικής, μελωδικής και ρυθμικής ανάπτυξης.[367] Το έργο για 60 εκτελεστές αποτελείται από 65 διαφορετικά μέρη (12 πνευστά, 7 κρουστά και 46 έγχορδα) καθένα από τα οποία είναι μοναδικό. Μέσα από μεγάλα glissandi ο συνθέτης χρησιμοποιεί εξαπλωμένες τονικές γραμμές στην πλήρη τους τονική έκταση για να δημιουργήσει σημεία με μεγάλη ηχητική πύκνωση: η ίδια η σύνθεση ξεκινάει από έναν κρατημένο φθόγγο επάνω στον οποίο χτίζεται σταδιακά μια συνάθροιση 46 διαφορετικών τονικών γραμμών. Οι κινήσεις αυτές, ιδιαίτερα χαρακτηριστικές ως προς τη δομή του έργου, μεταβάλλονται σε ομάδες αποκλίνουσας (αρχή) και συγκλίνουσας (κλείσιμο του πρώτου μέρους και κλείσιμο του έργου) διάταξης. Στα ενδιάμεσα μέρη χρησιμοποιούνται επίσης φασματικές συσσωματώσεις με κινήσεις glissando σε διαφορετικές ομάδες τονικής έκτασης οι οποίες ξεκινούν από

366 Όρος ο οποίος προέρχεται από το ομώνυμο έργο του Ligeti.
367 Για μια αναλυτική παρουσίαση της δομής του έργου, Harley 2011, 10-13

διαφορετικά τονικά επίκεντρα (τρίτο μέρος), ενώ στο μεγαλύτερο τους μέρος κυριαρχεί μια μορφή περισσότερο σειραϊκής ανάπτυξης. Το Metastaseis αποτελεί έτσι μια σύνθεση η οποία ακόμη ισορροπεί ανάμεσα στην νεο-σειραϊκή παράδοση της εποχής και του δικού του ιδιαίτερου φορμαλιστικού ιδιώματος. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί κυρίως μοντέλα από την αρχιτεκτονική παράδοση (ακολουθίες Fibonacci) για να αποδώσει την χρονική δομή –ως προς τις διάρκειες και τις κινήσεις– πριν στραφεί στη διαχείριση του μουσικού υλικού μέσα από στατιστικά μοντέλα κατανομής, αρχής γενομένης από το επόμενο μεγάλο έργο του *Pithoprakta* (1955-56). Γεγονός είναι πάντως πως το ενδιαφέρον του εστιάζεται κυρίως στην αποτύπωση του μουσικού φαινόμενου ως ένα ολιστικό λειτουργικό σώμα μέσω στατιστικών κυρίως διαδικασιών, επικεντρώνοντας έτσι σε μια επαναδιατύπωση της δομικής διάρθρωσης πρωτίστως και δευτερευόντως στην ηχοποιητική εκφορά.[368] Από αυτήν την άποψη μπορεί να υποστηριχτεί πως η ηχητική χωρομορφολογία στο σύνολο των έργων του Xenakis εστιάζεται κυρίως σε μια διαδικασιακή λογική δομικών συμφραζομένων παρά σε μια άμεσα ηχοποιητική προσέγγιση.

Και εάν για τον Xenakis η σύνδεση στο πρώτο του μεγάλο αυτό έργο αποτέλεσε η προσωπική του τραυματική εμπειρία από τον ελληνικό εμφύλιο – οι ήχοι από τα βλήματα και από τις σφαίρες τους οποίους δεν μπορούσε να ξεχωρίσει ως μονάδες αλλά ως ένα σύνολο μιας γενικότερης κακοφωνίας –, για τον *Krzysztof Penderecki* στο δικό του πρώτο μεγάλο έργο η σύνδεση αυτή αφορούσε στη βόμβα της Χιροσίμα. Το *Threnody to the Victims of Hiroshima* (1961) έργο για 52 έγχορδα, αφορά μια σύνθεση η οποία αποτελείται από τονικές συναθροίσεις παράλληλων γραμμών εξαπλωμένες σε ένα μεγάλο δυναμικό και φασματικό εύρος στην χρωματική κλίμακα αλλά και σε μικροτονικές αποκλίσεις, οι οποίες διανθίζονται από ένα πλήθος κινήσεων (vibrato, tremolo, glissando) και ποικιλματικών εκφορών (pizzicato, εκτελέσεις κοντά στη γέφυρα, ρυθμικά χτυπήματα στο σκάφος των οργάνων) αλλά και από σημεία ανοιχτής αλεατορικής φόρμας όπου οι εκτελεστές επιλέγουν την ηχητική εκφορά των οργάνων τους. Στοιχεία όλα σαφώς ηχοποιητικά στην οργάνωση των οποίων οι χρόνοι δεν σημειώνονται σε μουσικά μέτρα αλλά σε δευτερόλεπτα. Δημιουργείται έτσι μια παλλόμενη ηχητική μάζα η οποία εξαπλώνεται άλλοτε

368 Παρόλο που ο ίδιος αρκετές φορές υποστήριζε πως "[τόσο] *το ερώτημα της συνολικής δομής* [όσο] *και του ηχοχρώματος βρίσκεται πάντοτε στην πρώτη γραμμή*" (ό.π. 151).

δυναμικά, άλλοτε υπόγεια και με μια πάντως απόκοσμη ανοίκεια αίσθηση. Ο Penderecki χρησιμοποίησε τις ίδιες ηχοποιητικές τεχνικές και σε ένα πλήθος άλλων έργων του, με πλέον αντιπροσωπευτικά τα *Polymorphia* (1961) για 48 έγχορδα, *De Natura Sonoris No. 1* (1966) και *De Natura Sonoris No. 2* (1971) έργα και τα δύο για ορχήστρα και *Kosmogonia* (1970) για χορωδία και ορχήστρα.

Ο συνθέτης ωστόσο ο οποίος διερεύνησε σε βάθος και εστίασε με τη μεγαλύτερη ίσως σπουδή στη μορφή και στην απόδοση της ηχητικής μάζας ήταν ο György Ligeti, σε μια σειρά από χαρακτηριστικές του συνθέσεις κατά τη δεκαετία του 1960 με πλέον αντιπροσωπευτικό του έργο το εμβληματικό *Atmosphères* για ορχήστρα (1961). Ο Ligeti χρησιμοποιεί μια ιδιαίτερη τεχνική την οποία αποκαλεί *μικροπολυφωνία* (*micropoloyphony*) και η οποία συνίσταται στην συνηχητική ταυτοχρονία πολλαπλών χρωματικών φθόγγων από ένα διαφορετικό ηχοχρωματικό πλήθος που καταλήγει στη δημιουργία μιας πυκνής διαστρωμάτωσης ηχητικών γραμμών. Συχνά το αρμονικό περιεχόμενο τέτοιων ηχητικών συναθροίσεων μεταβάλλεται καθώς μεταβάλλεται και το δυναμικό περίγραμμα κάθε συνιστώσας ξεχωριστά. Συντίθεται έτσι μια διαρκώς μεταβαλλόμενη ηχητική μάζα με άλλοτε θαμπές και άλλοτε ξεκάθαρες διαστηματικές σχέσεις, ένα πυκνά παλλόμενο ηχητικό νέφος από το οποίο απουσιάζει κάθε μελωδική, αρμονική και ρυθμική δομή, και στο οποίο κυριαρχεί η ηχοχρωματική υφή. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο μουσικός χρόνος ακινητοποιείται και ένας πυκνός ηχητικός χώρος αναδύεται. Διαφέρει ωστόσο σημαντικά από τους ομότεχνους του ως προς το γεγονός πως αντιμετωπίζει τις συσσωματώσεις αυτές με έναν ιδιαίτερο οργανικό τρόπο. Τόσο ο Xenakis, στο Metastaseis, κυρίως δε ο Penderecki στα ορχηστρικά του έργα της δεκαετίας του 1960, προβάλλουν περισσότερο τον δυναμισμό των εγχόρδων της ορχήστρας σε μια περισσότερο στατική, λιγότερο εύκαμπτη κίνηση: δυναμικές άκαμπτες γραμμές οι οποίες επιβάλλονται με το ανοίκειο χρωματικό τους περιεχόμενο. Οι συνθέσεις ωστόσο του Ligeti αποπνέουν μια ζωτικότητα η οποία αποδίδεται τόσο μέσα από τις μεγάλες δυναμικές διακυμάνσεις –υπάρχουν σημεία όπου η ηχητική μάζα διακρίνεται αμυδρά στο βάθος περισσότερο ως μια αντηχητική υπόμνηση– όσο και από την εκτεταμένη χρήση των πνευστών, σε έναν τουλάχιστον ισότιμο ρόλο με αυτά των εγχόρδων, τα οποία σε αρκετά σημεία μεταφέρουν χειρονομικές εκφορές της ανθρώπινης αναπνοής. Κυρίως όμως η ζωτική αυτή

ενέργεια τονίζεται από τις διαρκείς φασματικές μεταβολές των συσσωματώσεων όπου τα συστατικά μέρη μεταβάλλονται στα δυναμικά περιγράμματα τους, δημιουργώντας μια αίσθηση ζωντανά παλλόμενων ηχητικών οντοτήτων. Δημιουργείται έτσι ένα περισσότερο εκφραστικό και πολυποίκιλο περιβάλλον το οποίο καταλήγει ακόμη πιο απόκοσμο στα έργα που χρησιμοποιούνται και φωνητικές συναθροίσεις. Χαρακτηριστικές συνθέσεις αυτού του ιδιώματος αποτελούν συνθέσεις κυρίως για ορχήστρα όπως τα *Apparitions* (1959) και *Ramifications* (1968-9), για φωνή και ορχήστρα όπως το *Requiem* (1963-5), για αμιγώς φωνητικά σύνολα όπως το *Lux Aeterna* (1966) ή για σόλο όργανο όπως το *Volumina* (1961–2, rev. 1966).

Σε μια εντελώς διαφορετική συνθετική προσέγγιση δημιουργίας της ηχητικής μάζας ανήκουν έργα όπως το *Shaker Loops* του *John Adams* (1978). Σύνθεση για μεσαίο σύνολο στην αρχική του μορφή (σεπτέτο εγχόρδων) και για ορχήστρα εγχόρδων σε μεταγενέστερη του εκδοχή, το έργο αυτό αποτελεί ένα υπόδειγμα χρήσης συμφώνων κατά βάση τονικών επαναληπτικών μοτίβων και χειρονομιών (τρίλιες, tremolo εγχόρδων) οι οποίες καθώς αντιπαραβάλλονται μέσα από μια δυναμική ρυθμική επαναληψιμότητα δημιουργούν μια παλμικά μεταβαλλόμενη ηχητική μάζα, ένα σύνολο από ηχητικές διακυμάνσεις και κυματισμούς. Ο Adams επηρεασμένος τόσο από τις ιδέες του μινιμαλισμού όσο και από την τεχνική του βρόχου της μαγνητοταινίας (tape loop) χρησιμοποίησε αρχικά τον αρκετά παραστατικό τίτλο *Wavemaker* (κυματοπλάστης) προκειμένου να αποδώσει αυτήν την αίσθηση δονήσεων και κυμάνσεων (shaking and trembling), μιας παλμικής ρυθμικής διαδοχής η οποία καταλήγει στην δημιουργία της παλλόμενης ηχητικής μάζας.

### 4.5.2. Τονική επικέντρωση & χρονική στάση

Σε μια άλλη διατύπωση χωρικού ιδιώματος κινούνται οι συνθέσεις μιας ιδιαίτερης ενόργανης συνθετικής προσέγγισης η οποία πρωτοδιατυπώθηκε σε ένα ευρύ σώμα μουσικής δημιουργίας από τον *Giacinto Scelsi*. Ο Scelsi στη δεκαετία του 1960 ανέπτυξε μια σειρά από έργα κυρίως για ορχήστρα ή μικρότερα σύνολα στα οποία κυριάρχησε η τεχνική μιας ιδιόμορφης τονικής επικέντρωσης, όπου τα όργανα του συνόλου περιπλέκονται γύρω από σταθερά μακρόσυρτα τονικά επίκεντρα με

ελάχιστες μικροτονικές αποκλίσεις. Χαρακτηριστικό τέτοιο έργο και ένα από τα πρώτα αυτού του ιδιώματος αποτελεί η σύνθεση για όργανα δωματίου *Quattro pezzi su una nota sola* (1959), όπου όπως αναφέρει και ο τίτλος σε καθένα από τα τέσσερα μέρη το μουσικό υλικό κινείται γύρω από έναν βασικό τόνο. Ο τόνος αναφοράς αναπαράγεται με τη σειρά από τα διαφορετικά όργανα του συνόλου (χάλκινα και ξύλινα πνευστά, έγχορδα) είτε σε επαλληλίες, είτε σε αλληλοεπικαλυπτόμενα σχήματα. Στα ελάχιστα σημεία όπου υπάρχουν μικρές τονικές διαφοροποιήσεις (όπως για παράδειγμα στο μέσον προς τέλος του δευτέρου καθώς και στο τρίτο και τέταρτο μέρος), αυτές ουσιαστικά αποτελούν ένα είδος μετατροπίας καθώς συνίστανται στην προσωρινή μετατόπιση και μόνο του τονικού επίκεντρου. Το σχήμα αυτό καθιστά ουσιαστικά τη χρονική δομή ανενεργή: καθώς τείνει διαρκώς προς μια τονική κατεύθυνση η οποία όμως δεν ολοκληρώνεται ποτέ, καμία κίνηση δεν πραγματοποιείται παρά μια προβολή, μια διαρκής αναμονή προς ένα ακαθόριστο μέλλον εντός ενός αέναου παρόντος. Το Quattro pezzi su una nota sola αποτελεί έτσι μια εξαιρετική σπουδή στην ακινησία του χρόνου.

Ο Scelsi χρησιμοποίησε τον ίδιο βασικό κορμό και σε άλλα του έργα της ίδιας περιόδου, όπως το *Aion* (1961). Έργο για ορχήστρα σε 4 μέρη όπου τα χάλκινα πνευστά κυριαρχούν στο μεγαλύτερο μέρος δημιουργώντας μια υπόγεια Βαγκνερική ατμόσφαιρα και καθορίζουν το τονικό νήμα γύρω απ' το οποίο εξυφαίνονται αργές μικροδιαστηματικές μεταπτώσεις. Εδώ κυριαρχούν επίσης οι μικροτονικές αποκλίσεις γύρω από τονικά επίκεντρα, οι οποίες αρθρώνονται με μεγάλα και αργά glissandi γύρω από έναν ελαφρώς μεταβαλλόμενο μακρόσυρτο τόνο. Σποραδικά εμφανίζονται συγχορδίες ή χειρονομίες από έγχορδα, μικρές ανάσες από ξύλινα πνευστά, περάσματα άρπας, ενώ σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν τα κρουστά της ορχήστρας τα οποία επιτείνουν αυτή την "κινητική στατικότητα": όλα συγκλίνουν στην τελετουργική δραματουργία ενός αέναου glissando. Στο δεύτερο μέρος αρχικά τα χάλκινα δίνουν λίγο περισσότερο χώρο στα υπόλοιπα όργανα ώσπου όλη αυτή η συσσωρευμένη ενέργεια ξεσπάει σε αλλεπάλληλα κοφτά crescendi εξαιρετικής ορμητικότητας. Ενδιάμεσα, ανάσες μιας ανήσυχης αναμονής στις οποίες μπορούμε να αφουγκραστούμε τις λεπτότατες χειρονομίες των μουσικών στα όργανα τους. Στο τρίτο μέρος του έργου κυριαρχεί το ίδιο μκροτονικό ισοκράτημα μέσα από το οποίο

τα χάλκινα πνευστά σηματοδοτούν διαρκείς ανολοκλήρωτες τονικές μετακινήσεις τις οποίες συνεπικουρούν τα κρουστά όργανα προσδίδοντας έτσι μια σχεδόν θεατρική δραματικότητα. Στο τέταρτο μέρος παρόλο που έχουμε την προσδοκία ενός crescendo το οποίο φαίνεται σταδιακά να χτίζεται, το έργο ολοκληρώνεται με τα ίδια αργά μικροτονικά γλιστρήματα και με συνεχόμενες αρμονικές πτώσεις (cadenzas). Το Aion αποτελεί μια σύνθεση η οποία εξυμνεί τον αιώνια ακίνητο χρόνο.

Σε μια εξέλιξη της τεχνικής αυτής, το *Konx-Om-Pax* σύνθεση σε τρία μέρη για ορχήστρα και μικτή χορωδία (1969), ο συνθέτης χρησιμοποιεί το τονικό επίκεντρο ως σημείο αναφοράς γύρω από το οποίο τα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας χτίζουν μια σταδιακή κλιμάκωση η οποία όμως δεν επέρχεται ποτέ. Στο πρώτο μέρος ο επαναλαμβανόμενος τόνος συσσωρεύει σε μακρές ανάσες το δυναμικό και φασματικό εύρος της ορχήστρας μέσα από χρωματικές συσσωματώσεις, διαδικασία που επαναλαμβάνεται ανά τακτά διαστήματα με παύσεις αναμονής ανάμεσα τους, ενώ σταδιακά σε κάθε επόμενη φράση ακολουθούν πτωτικές χρωματικές τονικές κινήσεις από τα υπόλοιπα όργανα. Στο δεύτερο, μικρότερο από τα υπόλοιπα, μέρος τα όργανα της ορχήστρας ενσωματώνονται σε ένα ηχητικό νέφος το οποίο περιπλέκεται σε έναν διαρκή στροβιλισμό με μια δυναμική κλιμάκωση γύρω από το επαναλαμβανόμενο τονικό επίκεντρο, χωρίς όμως κάποια επίλυση. Στο τελευταίο τρίτο μέρος η χορωδία συνδράμει μαζί με τα υπόλοιπα όργανα σε μακρές φωνητικές εκφορές (“om”) μαζί με μια διαρκή άθροιση μικροτονικών αποκλίσεων οι οποίες συμβάλλουν στη διαμόρφωση ενός μεγάλου αντηχητικού σώματος που σε κάθε επόμενη φωνητική ανάσα πάλλεται με μια οργανική απόκοσμη πνοή. Ενδιάμεσα, στο μέρος αυτό, ο συνθέτης δημιουργεί μικρά επεισόδια από αργές χρωματικές συσσωματώσεις στα πνευστά και στα έγχορδα, για να επανέλθει στο αρχικό σχήμα και να καταλήξει σε ένα τελευταίο κράτημα το οποίο θα αφεθεί να εκλυθεί στην ατμόσφαιρα και να σβήσει.

Ο Scelsi αν και ιδιαίτερα παραγνωρισμένος αποτέλεσε έναν από τους μεγαλύτερους συνθέτες της ενόργανης μεταπολεμικής μουσικής στη διαμόρφωση του χωρικού ιδιώματος μέσα από μια τελετουργική διαδικασία στη σπουδή της χρονικής ακινησίας.

### 4.5.3. Ο Ηχητικός Χώρος ως παράγωγο του ελάχιστου μοτίβου

Ένα μεγάλο σώμα έργων στην μεταπολεμική ενόργανη μουσική δημιουργία προτάσσει μια άλλη μορφή οργάνωσης η οποία έχει ως βάση της τη χρήση ελάχιστων ρυθμικών και μελωδικών μοτίβων, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις συνοδεύεται και από μια διαδικασιακή λογική οργάνωσης τους. Η αναφορά αυτή σχετίζεται με τους Αμερικανούς συνθέτες του μινιμαλισμού, οι οποίοι επηρεασμένοι σε μεγάλο βαθμό από τα ρυθμικά μορφότυπα της αφρικανικής μουσικής παράδοσης, στη δεκαετία του 1960 προέταξαν ένα νέο μοντέλο διαχείρισης του μουσικού υλικού βάση του οποίου αποτελεί η ελάχιστη χρήση στοιχείων χρονικής εξέλιξης και η ηχητική εξάπλωση μέσω επαναλαμβανόμενων μοτίβων. Πρωτοπόροι του είδους οι *Terry Riley* και *La Monte Young*. Ο πρώτος έθεσε τα θεμέλια της διαρκούς επαναληψιμότητας δομών με μικρές αθροιστικές διαφοροποιήσεις ενώ ο δεύτερος χρησιμοποίησε στα έργα του μια περισσότερο ηχοποιητική διάσταση με τη δημιουργία κυρίως ηχητικών μακρόσυρτων κρατημάτων (drones). Χαρακτηριστικά έργα της πρώτης αυτής περιόδου τα *in C* (1964) του Riley και *Trio for Strings* (1958) του Young.

Στο *in C*, ένα έργο ανοιχτής σε μεγάλο βαθμό φόρμας, οι μουσικοί εκτελεστές επιλέγουν ελεύθερα ένα πλήθος επαναλήψεων για καθένα από τα 53 διαφορετικά ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα πριν μεταβούν στο επόμενο. Τόσο η ενορχήστρωση όσο και το πλήθος των εκτελεστών αφήνονται επίσης ελεύθερα, ενώ το έργο διαρκεί μεταξύ 45 και 90 λεπτών. Καθώς έτσι τα διαφορετικά ρυθμικά μοτίβα και οι διαφορετικοί ρυθμικοί επιτονισμοί περιπλέκονται μεταξύ τους, το αποτέλεσμα είναι η δημιουργία ενός πολύπλοκου μελωδικού και ρυθμικού σχήματος το οποίο δεν επαναλαμβάνεται σχεδόν ποτέ αυτούσιο.

Το *Trio for Strings* το οποίο χρονικά προηγήθηκε και επηρέασε τις απόψεις του Riley αποτελεί ένα έργο επιτομή στην ελάχιστη διαχείριση υλικού: στην τελική, μέχρι στιγμής, δίωρη επανεκδοχή του 2015,[369] στο μεγαλύτερο μέρος του αποτελείται από ένα και μόνο κράτημα ενός φθόγγου από τέσσερα έγχορδα (δύο τσέλο, ένα βιολί και

369 Το έργο έχει ως ημερομηνίες σύνθεσης "1958-1984-1998-2001-2005-2015". Βλ. και στο σχετικό άρθρο των N.Y. Times, "*Richness in Stasis: La Monte Young Finally Releases 'Trio'*", https://www.nytimes.com/2022/03/24/arts/music/la-monte-young-music.html

μία βιόλα), με ελάχιστες τονικές μετατροπίες.[370] Ο Young αποτελεί έτσι μια ιδιαίτερη περίπτωση σε σχέση με το συνθετικό ιδίωμα του μινιμαλισμού καθώς χρησιμοποιεί συχνά και σε άλλα έργα του αυτό το πραγματικά ελάχιστο υλικό,[371] στο οποίο αποδίδει περισσότερο μια εννοιολογική –ενίοτε και μυστικιστική– στάση παρά μια ενδο-μουσική προσέγγιση. Τα έργα του αποτελούν σπουδές στην παραγωγή μιας αίσθησης διακροτηματικού ρυθμικού περιεχομένου καθώς οι πολύ κοντινές συχνοτικά πηγές συνηχούν και η ακοή τις εκλαμβάνει σαν μια περιοδική αυξομείωση της έντασης του ήχου, έναν περιοδικά επαναλαμβανόμενο παλμό.

Σε ένα διαδικασιακό συνθετικό πλαίσιο κινούνται και δύο πολύ σημαντικές συνθέσεις του είδους της δεκαετίας του 1960, τα *It's Gonna Rain* (1965) και *Pendulum Music* (1968) του *Steve Reich*. Και οι δύο βασίζονται στη διαφορά φάσης με την οποία αναπαράγονται τα ηχητικά είδωλα συναφών πηγών και με βάση την οποία δημιουργούνται πολυρυθμικά μοτίβα αλλά και νέο φασματικό περιεχόμενο, μια τεχνική την οποία ο συνθέτης χρησιμοποίησε σε ένα πλήθος έργων του για ενόργανα σύνολα, όπως τα *Violin Phase* έργο για βιολί και ηχογραφημένο βιολί σε μαγνητοταινία ή για τέσσερα βιολιά (1967) και *Clapping Music* για δύο εκτελεστές με χτύπους παλάμης (1972). Το σχήμα αυτό επεκτάθηκε στις επόμενες δεκαετίες σε ένα πλήθος έργων για τονικά κρουστά (marimba, vibraphone) αλλά και μεγάλα σύνολα ορχήστρας όπως το *Music for Large Ensemble* (1978).

Σε ένα παρόμοιο ύφος ανήκει και το *Music with Changing Parts* (1970) του *Philip Glass*, ένα μεταβατικό έργο το οποίο χαρακτηρίζεται για την πολυεπίπεδη ρυθμική και μελωδική δομή και το οποίο συνοψίζει την πρώιμη περισσότερο αυστηρά στυλιστικά οριοθετημένη περίοδο του συνθέτη όπως στα *Music in Fifths*, *Music in Contrary Motion* και *Music in Similar Motion* – όλα του 1969. Στην ηχογραφημένη του εκδοχή (1973) αποτελείται από ένα σύνολο χάλκινων και ξύλινων πνευστών, ηλεκτρικών πληκτροφόρων οργάνων και τονικών κρουστών αλλά και φωνών, και αφορά σε μια εξηντάλεπτη περίπου δισκογραφική αποτύπωση των πολύωρων εκτελέσεων του έργου από το ομώνυμο σύνολο (*Glass Ensemble*) στις αρχές της

370 Στο 16ο λεπτό σε ένα τετράχορδο B, F#, F και E.

371 Χαρακτηριστικότερο όλων αποτελεί το *Drift Study* για δύο γεννήτριες ημιτονοειδών πολύ κοντινής συχνότητας, σε μια αέναη χρονικά παραγωγή τους.

δεκαετίας του 1970. Η σύνθεση διακρίνεται για τη διαχείριση του ελάχιστου υλικού και της χρονικής οργάνωσης του: αργά εναλλασσόμενα ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα με εναλλασσόμενους μετρικούς επιτονισμούς και ενδιάμεσα τονικά κρατήματα ενταγμένα σε μια πολυεπίπεδη αλλά διακριτή ηχητική διαστρωμάτωση από κοφτές μουσικές φράσεις.

Συνοψίζοντας, η διαχείριση του ελάχιστου υλικού συντέλεσε σε μια εκφορά Ηχητικού Χώρου μέσα από συμφραζόμενα κυρίως ρυθμικών και επαναληπτικών δομών οι οποίες επέκτειναν και οριοθέτησαν μια αχρονική ανάπτυξη με έντονα χωρομορφολογικά στοιχεία.

## 4.6. 1950-1980: Προς μια μουσική του Ηχητικού Χώρου

Οι τρεις μεταπολεμικές δεκαετίες του 1950, 1960 και 1970 διαμόρφωσαν μια νέα αντίληψη όχι μόνο για τη μουσική δημιουργία αλλά κυρίως για τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνουμε το μουσικό φαινόμενο. Στη συνθήκη του ηχητικού αντικείμενου, στον ακουσματικό ήχο, ο ακροατής για πρώτη φορά καλείται να ανασυνθέσει την χρονική και χωρική πληροφορία μιας νέας οντότητας η οποία πλέον κυριαρχεί σε ένα μεγάλο σώμα μουσικών έργων.

Στην εξέλιξη αυτή συντελούν μια σειρά από παράγοντες. Αφενός η απαγκίστρωση από τις αυστηρά οριοθετημένες ιδρυματικές πρακτικές οι οποίες τέθηκαν κυρίως κατά τη δεκαετία του 1950 και οι οποίες προέκριναν συγκεκριμένες συντακτικές μορφές και τυπολογίες. Κατά δεύτερον το ίδιο το αντικείμενο της μουσικής δημιουργίας. Το ακουσματικό είδωλο το οποίο έμελλε τελικά να κυριαρχήσει ως κεντρικό μορφοποιητικό στοιχείο έφερε μαζί του και μια εκτεταμένη, πολυδιάστατη χωρική λειτουργία καθώς ως αποκομμένο σώμα από το ευρύτερο ηχητικό περιβάλλον έφερε εξ ορισμού πολλαπλές χωρικές σημάνσεις. Η ίδια αυτή εγγενής χωρική ιδιοσύσταση συνέβαλε και σε μια άλλη μορφή της μουσικής οργάνωσης κατά την οποία το χρονικό στοιχείο λειτουργεί περισσότερο ως μια παράμετρος ανάδειξης χωρικότητας: ο μουσικός χρόνος αποκτά πλέον έναν νέο μορφοποιητικό ρόλο λειτουργώντας περισσότερο ως μια παράμετρος συνάθροισης χωρικών εμπειριών.

Στη νέα αυτή μορφή και στο περιεχόμενο συνέβαλε και το ίδιο το μέσο. Η μαγνητοταινία μπόρεσε να αναδείξει την πλαστικότητα της μορφής και τις πολλαπλές εκφάνσεις του ειδώλου με έναν τρόπο που οι άκαμπτες γεννήτριες ήχου και οι συνθετητές κατά την πρώιμη περίοδο της ηλεκτρονικής μουσικής αδυνατούσαν να υποστηρίξουν. Το ίδιο ίσχυε σε μεγάλο βαθμό αρχικά και για τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές. Καθώς ωστόσο στην πορεία αναπτύχθηκε ένα πλήθος ψηφιακών μορφοποιητικών λειτουργιών (αλγόριθμοι επεξεργασίας και σύνθεσης ήχου), απέκτησαν νέες δυνατότητες στον ήχο και εξελίχθηκαν από ένα μέσο μονοδιάστατης εκφοράς μιας σειραϊκής οργάνωσης ηχητικών σημάτων, σε ένα μέσο μιας πολυδιάστατης χωροποιητικής δημιουργίας. Ο υπολογιστής τελικά επικράτησε της μαγνητοταινίας καθώς η μετασχηματιστική ευκολία στο πρωτογενές υλικό, το εύρος των μορφοποιητικών δυνατοτήτων, η ταχύτητα επεξεργασίας, ο αποθηκευτικός όγκος και κυρίως δε η ίδια η άυλη υπόσταση της πληροφορίας με την άμεση ανακλητική της λειτουργία, αποτέλεσαν εργαλεία πολύτιμα για τους συνθέτες της ακουσματικής μουσικής.

Καθώς λοιπόν η ακουσματική δημιουργία προτάσσει την αποδέσμευση του ηχητικού αντικείμενου από την αιτία που το δημιούργησε, οι χωρομορφοποιητικές λειτουργίες αποτέλεσαν μια αναγκαιότητα για την φαινομενική υπόσταση του ακουσματικού ήχου, ένα απαραίτητο πλαίσιο αναφοράς για αυτό. Στις περιπτώσεις αυτές ο Ηχητικός Χώρος αποτελεί την επικράτεια εντός της οποίας τα αντικείμενα δημιουργούνται, αλληλεπιδρούν και μεταβάλλονται, *φαινομενικά ενυπάρχουν·* αφορά δηλαδή την ίδια την υπόσταση της Ακουσματικής Μουσικής.

Σε άλλες πάλι περιπτώσεις από την πλευρά της ενόργανης μουσικής δημιουργίας αρκετοί συνθέτες ενέπλεξαν συνθετικές τεχνικές και μεθόδους οι οποίες λειτούργησαν ως προς την σύνταξη μιας νέας χωροποιητικής εκφοράς: ηχητική μάζα, τονική επικέντρωση και χρονική στάση, ελάχιστο μοτίβο. Εδώ ο Ηχητικός Χώρος προκύπτει ως αποτέλεσμα διαφορετικών μορφών της ενόργανης συνθετικής διεργασίας και καταλαμβάνει μια μεγαλύτερη ή μικρότερη βαρύτητα στο συνθετικό σώμα κάθε συνθέτη.

Οι παραπάνω εξελίξεις κατά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες επιτάχυναν την ανάγκη μιας νέας γραμματικής η οποία θα μπορούσε να αναλύσει με επάρκεια τα φαινόμενα αυτά καθώς πλέον ήταν περισσότερο επιβεβλημένη από ποτέ.

# 5. Η πραγματεία του Ακούσματος και η πραγματεία της Μίμησης. Από τη Φασματομορφολογία (Spectromorphology) στη Χωρομορφή (Space form)

*Τα ζητήματα για μια κοινή γλώσσα. Η Ηλεκτροακουστική Μουσική και η έννοια του χώρου. Μορφολογίες του ηχητικού χώρου*: *Wishart, Emmerson, Bayle. Το Φασματομορφολογικό μοντέλο και η Χωρομορφολογία του Denis Smalley. Το Ηχοτοπίο*: *ο χώρος ως μίμηση, ο χώρος ως άκουσμα και ως μίμηση. Ηχοτοπίο και Ακουσματική Μουσική. Το Ηχοτοπίο ως επιτελεστικός/ συνθετικός χώρος. Η Χωρομορφή (space form). Το ακουσματικό είδωλο στον προοπτικό χώρο. Το αισθητικο-κινητικό μοντέλο και η σωματικότητα. Ο χώρος δεσμού-πηγής. Ο φασματικός χώρος. Από την Χωρομορφολογία στην Χωρομορφή. Χώρος και σύνταξη της μίμησης. Χώρος και σύνταξη του ακούσματος. Προς μια ολιστική χωρική σύνταξη.*

## 5.1. Μίμηση και Άκουσμα

Ο *Simon Emmerson* στη δεκαετία του 1980 παρουσίασε μια ανάλυση για την Ηλεκτροακουστική μουσική δημιουργία[372] κατά την οποία διατυπώνει τις έννοιες της *πραγματείας του Ακούσματος* και της *πραγματείας της Μίμησης* (Aural/ Mimetic discourse). Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη θεώρηση η μουσική δημιουργία μπορεί να ιδωθεί μέσα από τον βαθμό συσχέτισης της με το "*είδωλο*", έννοια την οποία ο Emmerson χρησιμοποιεί περίτεχνα παρακάμπτοντας έτσι αυτήν της "*εκφραστικότητας*" η οποία συνήθως οδηγεί σε μια ατέρμονη αναζήτηση γύρω από διαφορετικές αισθητικές προσεγγίσεις. Η έννοια του ειδώλου στην οποία αναφέρεται ο Emmerson αφορά σε μια προσληπτική διεργασία που μπορεί να αποτυπωθεί ως ένα περισσότερο ή λιγότερο απεικονιστικό σχήμα. Ο όρος αυτός καλύπτει έτσι ένα μεγάλο εύρος από την καθαρή συναισθητική λειτουργία ανάκλησης ειδώλων στο προσληπτικό πεδίο του ακροατή έως πιο σύνθετες διεργασίες με μεγαλύτερο βαθμό αμφισημίας οι οποίες εμπεριέχουν ακουστικά, οπτικά και συναισθηματικά ερεθίσματα. Από αυτήν την άποψη η λειτουργία της Μίμησης δεν αφορά απλώς σε μια νατουραλιστική απεικόνιση αλλά εμπλέκει σε μεγάλο βαθμό και υποσυνείδητες λειτουργίες όπως το πολιτισμικό υπόστρωμα και τα παράγωγα του (όπως για παράδειγμα οι μεταφυσικοί και θρησκευτικοί συμβολισμοί στη μουσική Baroque). Κατ' αυτόν τον τρόπο η λειτουργία αυτή παρουσιάζεται με δύο μορφές: είτε μέσω

372 "*The Relation of Language to Materials*", στο Emmerson 1986, 19-39.

μιας ηχοχρωματικής μίμησης (τα πουλιά στα έργα του *Messiaen* ή η απόδοση του σκηνικού περιβάλλοντος στο *La Mer* του *Debussy*) είτε μέσω της συντακτικής μίμησης (η ρυθμολογία της ανθρώπινης ομιλίας, όπως για παράδειγμα στο *La Guerre* του *Janequin*). Αυτοί οι δύο τύποι συνδυάζονται με διάφορους τρόπους στην *προγραμματική μουσική* ή σε προγραμματικά στοιχεία που απαντώνται σε άλλα είδη. Σε μια αντίθετη κατεύθυνση, ένα άλλο σώμα μουσικής δημιουργίας χαρακτηρίζεται από μια εσκεμμένη αποκοπή από οποιαδήποτε πρωτότυπα συμφραζόμενα τα οποία θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως άμεσα οπτικά ερεθίσματα. Στην περίπτωση αυτή κυριαρχεί το "μουσικό" υλικό το οποίο εκφέρεται μέσω περιοδικά επαναλαμβανόμενων (τονικά προσδιορισμένων) ήχων από ενόργανες (ή ηλεκτρονικές) πηγές. Καθώς απουσιάζει έτσι κάθε αναφορά σε κάποιο αρχικό, οπτικό ή μη, ερέθισμα ο συνθέτης θέτει σε δοκιμασία τον ακροατή να αναπαραστήσει μια προφανή αιτία ή κάποιο σχετιζόμενο είδωλο το οποίο θα συνοδεύσει τη μουσική. Η πληροφορία για αυτήν την κατασκευή από την πλευρά του ακροατή είναι καθαρά ακουστική. Η πραγματεία αυτή του Ακούσματος κυριάρχησε στο μεγαλύτερο μέρος της λόγιας δυτικής μουσικής παράδοσης τους πρόσφατους αιώνες.

Σύμφωνα με το παραπάνω διττό σχήμα ανάλυσης η ηλεκτροακουστική μουσική δημιουργία χαρακτηρίζεται από διάφορες περιόδους κατά τις οποίες επικρατεί σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό η μια έναντι της άλλης πραγματείας. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί η γαλλική σχολή στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και η μετάβαση από τη Συγκεκριμένη Μουσική –με ένα περισσότερο σχήμα μίμησης– στο Ακουσματικό μοντέλο όπου οι συγκεκριμένοι συνθέτες μετεξέλιξαν ουσιαστικά το υλικό τους σε μια λειτουργία του ακούσματος. Αντίστοιχα άλλες τάσεις στις επόμενες δεκαετίες όπως αυτή του Ηχοτοπίου ενέπλεξαν περισσότερο το οπτικό είδωλο και τις αναπαραστάσεις του, ενώ δεν έλειψαν και οι περιπτώσεις που χρησιμοποιήθηκαν υβριδικές προσεγγίσεις.

Το ενδιαφέρον ωστόσο μιας τέτοιας θεώρησης εστιάζεται στη λειτουργία του Ηχητικού Χώρου και στις διάφορες μορφές αποτύπωσης του. Στις περισσότερες αναλύσεις το χωρικό στοιχείο απαντάται αρχικά περισσότερο ως μια συνθετική διεργασία, ως ένα πλήθος δηλαδή μορφολογικών κατά βάση συνθηκών στις οποίες

μπορεί να αναλυθεί το χωρικό φαινόμενο ή ευρύτερων επιτελεστικών πρακτικών για να διαμορφώσει τελικά στον ακροατή την *χωρική αίσθηση*. Εδώ ο χώρος ουσιαστικά λειτουργεί ως το είδωλο στο οποίο αναφέρεται ο Emmerson και στις διάφορες προσληπτικές διεργασίες του σε μια όμως κατά βάση πραγματεία του ακούσματος. Στην περίπτωση αυτή χαρακτηριστικές είναι οι μελέτες στις δεκαετίες του 1980 και 1990 από τον Wishart, τον Bayle, κυρίως δε τον Smalley με τη Φασματομορφολογική Ανάλυση (Spectromorphology). Σε μια μεταγενέστερη εξέλιξη αυτών των θεωριών και κάτω από την επίδραση του Ηχοτοπίου, ο Smalley επανέρχεται στα μέσα της δεκαετίας του 2000 με μια ολιστική προσέγγιση το χωρικού φαινομένου και την έννοια της *Χωρομορφής* (Space Form), η οποία πλέον διακατέχεται σε μεγάλο βαθμό από την πραγματεία της μίμησης.

## 5.2. Η Ηλεκτροακουστική Μουσική και τα ζητήματα για μια κοινή γλώσσα

Το ζήτημα μιας κοινής γλώσσας για τη νέα μεταπολεμική μουσική – γλώσσα με την έννοια κοινών εργαλείων τα οποία λειτουργούν αμφίδρομα τόσο ως προς το συντακτικό όσο και ως προς το αναλυτικό επίπεδο –, συνάντησε εμπόδια και αδυναμίες οι οποίες ούτως ή άλλως εντοπίζονται στην ίδια τη φύση του μουσικού φαινομένου καθώς αποτελούσε πάντοτε ένα διαχρονικό ερώτημα ανεξαρτήτου περιόδου και ιδιώματος.[373] Την κατάσταση αυτή επέτεινε ωστόσο ακόμη περισσότερο, αφενός η χρήση νέων μέσων τα οποία προέρχονταν και αφορούσαν πρωτίστως εξω-μουσικές χρήσεις (το μαγνητόφωνο, η γεννήτρια, ο ηλεκτρονικός υπολογιστής) και αφετέρου η ίδια η οργάνωση της μουσικής η οποία πλέον μετατοπίζεται από το σημασιολογικό/ αντικειμενικό/ αφηρημένο (ως μουσικός φθόγγος) στο ηχοποιητικό/ υποκειμενικό/ συγκεκριμένο (ως ηχητική πηγή, ηχητικό αντικείμενο, ηχητικό μόρφωμα, φασματομορφολογία). Υπό αυτές τις συνθήκες τα ερωτήματα αναδιατυπώθηκαν και τέθηκαν σε ένα προγενέστερο στάδιο εννοιολογικής διάστασης· ερωτήματα όπως τι αφορά η ίδια η έννοια της *ανάλυσης*[374] ή πως εννοούμε την *γλώσσα* στην περίπτωση της μουσικής.[375]

373 Kania 2017.
374 Emmerson & Landy 2012.
375 Emmerson 2018.

Η δεκαετία του 1980 χαρακτηρίζεται από τον συγκερασμό των ιδιωματικών πρακτικών των προηγούμενων δεκαετιών σε ένα κοινό ιδίωμα με τον γενικό όρο Ηλεκτροακουστική Μουσική,[376] γεγονός το οποίο συνδυάζεται από την εξάλειψη των διαφορετικών επιμέρους μέσων ηχοποιητικής εκφοράς (μαγνητοταινία, γεννήτριες, συνθετητής, ηλεκτρονικός υπολογιστής) και την υποκατάσταση τους από ένα και μοναδικό πλέον μέσο, αυτό του μικροϋπολογιστή. Ο συγκερασμός αυτός κάτω από αυτό το κοινό μέσο ο οποίος έχει ως βάση το ακουσματικό ιδίωμα και το ηχητικό αντικείμενο, επέδρασε ακόμη πιο καταλυτικά ως προς την ανάγκη διαμόρφωσης μιας κοινής γλώσσας.

Την ίδια δεκαετία πραγματοποιούνται κάποιες πρώτες θεωρητικές απόπειρες οι οποίες προσπαθούν να απεμπλακούν από το βάρος της σεφεριανής παράδοσης. Μεγάλο μέρος προγενέστερων θεωρητικών μοντέλων και αντιλήψεων μπορούν να ερμηνευθούν όπως έχει επισημανθεί μέσα από το πνεύμα του *δομισμού*[377] – κυρίως από την πλευρά του Schaeffer με την *τυπομορφολογία*[378] και τις σπουδές στο ηχητικό αντικείμενο, αλλά και άλλων προσεγγίσεων όπως τα κριτήρια που ανέπτυξε ο Stockhausen για την Ηλεκτρονική Μουσική ή ακόμη και ο μεταπολεμικός Καθολικός Σειραϊσμός. Αυτού του είδους η ανάλυση επικεντρώνεται περισσότερο στις *συσχετίσεις αντικειμένων* ή *επενεργειών* και στους πιθανούς μετασχηματισμούς τους, και λιγότερο στην ίδια *τη φύση των επενεργειών*, ενώ προϋποθέτει την ύπαρξη οικουμενικών μορφών νόησης οι οποίες αναδεικνύουν μοναδικές νοητικές εκφάνσεις που καθορίζονται από ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό υπόβαθρο. Παρ' όλες τις αδυναμίες μιας τέτοιας μεθοδολογίας – ιδιαίτερα στη προβληματική απόδοση των όρων του "*κανόνα*" και της "*ερμηνείας*" –, ο Simon Emmerson διακρίνει δύο τύπους προσέγγισης αντίστοιχους με τα δύο επίπεδα της γλωσσικής διάρθρωσης που διατύπωσε ο Claude Lévi-Strauss.[379] Το πρώτο επίπεδο αφορά σε γενικές δομές η οικουμενικότητα των οποίων επιτρέπει την κωδικοποίηση και αποκωδικοποίηση

376 Για τη προέλευση και χρήση του όρου βλ. και υποσημείωση 360 [κεφ. 4.4.7].
377 Emmerson 1986, 20-21.
378 Schaeffer 2017 (1966), xvi-xvii. Βλ. επίσης κεφ. 4.4.7. Ο Smalley την προσδιορίζει ως μια διπλή διεργασία στην μελέτη του ήχου, αφενός ως προς τα φασματικά του χαρακτηριστικά (*τύπος*) και αφετέρου ως προς τη συμπεριφορά του στη χρονική διάσταση (*μορφολογία*), έναν δυισμό που ακολούθησε και ο ίδιος με το μοντέλο της φασματομορφολογικής ανάλυσης (βλ. παρακάτω κεφ. 5.4.2).
379 Ειδικότερα στην εισαγωγή του έργου του "*The Raw and the Cooked*" (1964).

επιμέρους μηνυμάτων, αποτελούμενο έτσι από πραγματικές αλλά κατά βάση υποσυνείδητες συσχετίσεις οι οποίες λειτουργούν χωρίς να μπορούν να ερμηνευθούν ή να αποτυπωθούν με ακρίβεια. Το δεύτερο επίπεδο αφορά στο ίδιο το μήνυμα. Με βάση αυτή τη διάρθρωση ο Lévi-Strauss ανάγει το ζήτημα ερμηνείας τόσο της Συγκεκριμένης Μουσικής όσο και του Σειραϊσμού στην απουσία ενός τέτοιου πρώτου επιπέδου.

Στην αναζήτηση οικουμενικών κανόνων του πρώτου αυτού επιπέδου ο Emmerson εντοπίζει το πρόβλημα στην έννοια του *κανόνα* και διακρίνει δύο μορφές ερμηνείας του. Η πρώτη αφορά σε κανόνες και συμπεριφορές οι οποίες διαπνέονται από μια εμπειριοκρατική γενίκευση ως το άθροισμα των παρατηρούμενων όψεων μιας συγκεκριμένης λειτουργίας και η δεύτερη αφορά σε γενικούς κανόνες που προκύπτουν ως μια φυσική αναγκαιότητα, οι οποίοι επενεργούν και καθορίζουν τις λειτουργίες με το κύρος μιας άνωθεν επιβολής. Στην πρώτη κατηγορία χονδρικά κατατάσσεται η Συγκεκριμένη Μουσική και το γενικότερο εμπειριοκρατικό μοντέλο του Schaeffer, ενώ η δεύτερη καλύπτει περισσότερο τα αιτιοκρατικά μοντέλα και τον σειραϊσμό. Κατ' αυτόν τον τρόπο μορφές όπως ο μεταπολεμικός σειραϊσμός ακολουθώντας το παράδειγμα της τονικής μουσικής, πληρούν σε γενικές γραμμές μια συνθήκη οργάνωσης τους σε μια γλώσσα η οποία θα μπορούσε να επαληθεύεται (με την έννοια της αναγωγής σε ένα σύνολο κανόνων οι οποίοι επιφέρουν αναμενόμενα κάθε φορά αποτελέσματα). Κάτι αντίστοιχο όμως αναφορικά με τα υπόλοιπα ιδιώματα δεν ισχύει. Το γεγονός αυτό συμβαίνει επειδή κατά κύριο λόγο το μεγαλύτερο μέρος της Ηλεκτροακουστικής Μουσικής (με εξαίρεση και εδώ τα αιτιοκρατικά μοντέλα οργάνωσης της) βασίζεται σε προσληπτικά κριτήρια μιας υποσυνείδητης λειτουργίας. Ως επακόλουθο μια τέτοια γλώσσα μπορεί να λειτουργήσει περισσότερο σαν ένα εργαλείο ανάλυσης το οποίο μπορεί να αναδείξει ως ένα βαθμό δομές, συμπεριφορές και μορφολογίες στον *μετα-συνθετικό* χρόνο. Δεν μπορεί όμως να λειτουργήσει ως ένα εργαλείο σύνθεσης. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο διάφοροι συνθέτες ανέπτυξαν διάφορα μοντέλα τα οποία αναλάμβαναν κυρίως να αναλύσουν, να ερμηνεύσουν και να κατηγοριοποιήσουν κατά κύριο λόγο δομικά σχήματα και συμπεριφορές.

Ο Simon Emmerson αναζητώντας μια τέτοια γλώσσα κατηγοριοποίησε το σώμα της μουσικής δημιουργίας και κατέταξε τη μορφή ενός έργου συνδυάζοντας δύο δίπολα. Το πρώτο εκτείνεται σε ένα εύρος όπου στο ένα άκρο απαντώνται έργα στα οποία αποδίδονται καθαρά κριτήρια ακούσματος, μιας δηλαδή *αφαιρετικής μουσικότητας* (*aural*/ *abstract musical*) και στο άλλο μιας *μιμητικής*/ *αναφορικής* συμπεριφοράς (*mimetic*/ *referential*). Η διάκριση αυτή αν και θα μπορούσε να εφαρμοστεί στο δίπολο Ηλεκτρονικής/ Συγκεκριμένης Μουσικής δεν αποτελεί ωστόσο τον κανόνα. Παραδείγματα έργων με ελάχιστη αναφορικότητα στο ηχητικό περιβάλλον αποτελούν πράγματι συνθέσεις της καθαρής ηλεκτρονικής μουσικής από την περίοδο της Elektronische Musik, όπως οι σπουδές του Stockhausen. Ταυτόχρονα όμως μπορεί κανείς να συναντήσει έργα ηλεκτρονικής μουσικής τα οποία ανακαλούν ισχυρά είδωλα από τον πραγματικό κόσμο, όπως σε αυτά του Morton Subotnick. Αντίστοιχα στη Μουσική με Μαγνητοταινία εκτεταμένες μορφές επεξεργασίας μπορούν να μετεξελίξουν καθαρούς συγκεκριμένους ήχους σε αφαιρετικές μορφές ηχητικών αντικειμένων. Τη συνθήκη αυτή συμπληρώνει και το δεύτερο δίπολο που προτείνει ο Emmerson το οποίο εκτείνεται ανάμεσα στην *αφαιρετική σύνταξη* και στην *σύνταξη της αφαίρεσης* (*abstract* vs *abstracted syntax*), έργα δηλαδή όπου το υλικό συντάσσεται με βάση αφαιρετικές δομές όπως απαντάται στους διάφορους μουσικούς φορμαλισμούς ή αντίθετα η σύνταξη τους ανάγεται στο ίδιο το πρωτογενές υλικό, όπως στις μουσικές βασισμένες στα ηχητικά αντικείμενα. Συνδυάζοντας τα δύο αυτά δίπολα καθώς και τις ενδιάμεσες καταστάσεις τους σε ένα πλέγμα κάθετων αξόνων ο Emmerson κατασκεύασε ένα σύστημα κατηγοριοποίησης της ευρύτερης ηλεκτροακουστικής δημιουργίας με βάση το οποίο μπορεί κανείς να κατατάξει ένα έργο ανεξαρτήτως ιδιώματος, σε μια προσπάθεια σύνταξης μιας ενιαίας γλώσσας η οποία δεν προέρχεται πλέον από μια υποσυνείδητη λειτουργία αλλά βασίζεται στο υλικό και στη χρήση του.[380]

Το ενδιαφέρον με το μοντέλο του Emmerson είναι το γεγονός πως από την πρώτη διατύπωση του στα μέσα της δεκαετίας του 1980 συνεχίζει να αποτελεί ένα αρκετά αξιόπιστο ερμηνευτικό πλαίσιο για την ηλεκτροακουστική μουσική. Παράλληλα αποτέλεσε τη βάση για να αναπτυχθούν μια σειρά από άλλες θεωρητικές προσεγγίσεις

380 Emmerson 1986, 17-39.

οι οποίες εδράζονται σε αυτό. Από αυτήν την άποψη θα είχε ενδιαφέρον να εξεταστούν οι παράμετροι του συγκεκριμένου μοντέλου προκειμένου για την αποτύπωση του ηχητικού χώρου στο συγκεκριμένο ιδίωμα.

## 5.3. Η Ηλεκτροακουστική Μουσική και η έννοια του χώρου

Ο Χώρος ως έννοια στην ευρύτερη Ηλεκτροακουστική δημιουργία συναντάει διάφορες σημάνσεις οι οποίες ανάγονται στις αισθητικές αντιλήψεις των διαφορετικών ιδιωματικών προσεγγίσεων και σε επιμέρους συνθετικές πρακτικές.

Για τον Schaeffer δεν υπάρχει τίποτα ιδιαίτερο στην χωρική εκφορά πέραν της χωρικής κατανομής του ηχητικού αντικείμενου: "*Ο πρωταρχικός σκοπός της χωροθέτησης, η οποία συχνά συγχέεται με κάποιον αλλόκοτο μύθο περί* "*χωρικής μουσικής*" *αφορά στη βελτιστοποίηση του προσδιορισμού του ηχητικού αντικείμενου μέσω της κατανομής του στον χώρο*"[381] Για τον ίδιο εξάλλου, σε αντιδιαστολή με το οπτικό αντικείμενο, το ηχητικό αντικείμενο ενυπάρχει στον χρόνο και όχι στο χώρο.[382] Στις πραγματείες του διατυπώνει έτσι μια σειρά από φαινόμενα τα οποία σχετίζονται κατά κύριο λόγο με την ακουστική συμπεριφορά του χώρου.[383]

Μια άλλη ερμηνεία προέρχεται από τις πεποιθήσεις των συνθετών του Σειραϊσμού και των ευρύτερων αιτιοκρατικών μοντέλων σύμφωνα με τις οποίες ως χώρος νοείται το σύνολο των τονικών και διαστηματικών συσχετίσεων οι οποίες απαντώνται στα έργα τους (διαστηματικός/ τονικός χώρος), ενώ σε μια διευρυμένη εφαρμογή η κατασκευή αυτή περιλαμβάνει και τις παραμέτρους της διάρκειας, της δυναμικής και του ηχοχρώματος. Σχετικές είναι οι αναφορές τόσο του Boulez όσο και του Xenakis.[384] Οι διαρκείς χρονικοί μετασχηματισμοί αυτών των χωρικών δομών διαμορφώνουν τελικά και τη συνολική φόρμα των έργων. Η λογική μας τέτοιας οργάνωσης του μουσικού υλικού ακολουθεί την αντίληψη πως τα επιστημονικά παράγωγα αποκομμένα από τον κόσμο της καθημερινής εμπειρίας επαναδομούνται σε έναν δια-υποκειμενικό δρώντα κόσμο ως ο κοινός τόπος μιας ιστορικής κοινότητας με κοινές πολιτισμικές αξίες,

381 Schaeffer 2017 (1966), 325.
382 ό.π. 190.
383 ό.π. 52-4.
384 Harley 1994, 90-101, 104-7.

κοινή γλώσσα και κοινές περιγραφές της πραγματικότητας – με τον ίδιο τρόπο που ο Ευκλείδειος οπτικός χώρος από μια περιγραφική λειτουργία τελικά καταλήγει περιεχόμενο της ίδιας της αντίληψης.[385] Στο ίδιο πνεύμα ο John Cage αναφέρεται σε ένα καθολικό χώρο του ήχου (*total sound-space*) τα όρια του οποίου καθορίζονται από την ακοή και μόνο και στον οποίο η θέση κάθε ήχου προσδιορίζεται από πέντε παράγοντες: τη συχνότητα ή το τονικό ύψος, την δυναμική ή την ένταση, την τονική δομή (overtone structure) ή το ηχόχρωμα, τη διάρκεια και τη μορφολογία του (με ποιόν τρόπο ο ήχος εκκινεί, παραμένει και τελικά αποσβένει). Οποιαδήποτε μεταβολή σε καθέναν από αυτούς τους παράγοντες επιφέρει και μεταβολή στη θέση του ήχου σε αυτόν τον χώρο.[386]

Εκκινώντας από μια περισσότερο εννοιολογική διάσταση σε άλλα έργα ο χώρος δομείται ως μια χρονική μορφοποιητική δύναμη ενός εκάστοτε παρόντος το οποίο επιδρά αθροιστικά στην τελική διαμόρφωση του έργου. Οι περιπτώσεις αυτές αφορούν έργα όπως το *4'33"* του Cage, το *Poème Symphonique* του György Ligeti, το *Pendulum Music* του Steve Reich ή το *I'm Sitting in A Room* του Alvin Lucier. Εδώ η χρονική ροή στα έργα αυτά παράγει χωρικότητα καθώς πολλαπλά διαδοχικά χρονικά πλαίσια επιφέρουν μορφοποιητικά μορφολογικά χαρακτηριστικά χωρικότητας. Στις περιπτώσεις έργων όπως το *Pendulum Music* και το *I'm Sitting in A Room* η χρονική αυτή κίνηση δρα επιφέροντας ένα συσσωρευτικό χωρικό στοιχείο καθώς τελικά το χρονικό στοιχείο ακινητοποιείται αναδεικνύοντας μια χωρική επικράτεια: τα μικρόφωνα (*Pendulum Music*) τελικά παύουν να αιωρούνται μπροστά από τα ηχεία επιβραδύνοντας την χρονική κίνηση ενώ με παρόμοιο τρόπο η ανατροφοδοτούμενη ηχογράφηση (*I'm Sitting in A Room*) τελικά καταλήγει να διαμορφώσει ένα χωρικό συνεχές. Πρόκειται δηλαδή για μια διαδικασιακή παραγωγή ενός *κλειστού αλληλοτροφοδοτούμενου* χώρου. Σε άλλες περιπτώσεις, σε μια αντίθετη κατεύθυνση, ο χώρος εξαπλώνεται και τελικά αποσυντίθεται σε ένα ακίνητο παρόν: στο *Poème Symphonique* οι εκατό μετρονόμοι εκκινούν ταυτόχρονα παράγοντας ένα ασφυκτικά πυκνό χωρικό είδωλο το οποίο, καθώς σταδιακά παύουν να ταλαντώνονται, εξαπλώνεται και αποδομείται μένοντας στη σιωπή. Αντίθετα η διαρκής σιωπή στο

385 ό.π. 96.
386 Cage 2011, 9.

*4'33"* επιδρά χρονικά σε ένα διαρκές χωρικό παρόν το οποίο ουσιαστικά δεν παύει να πάλλεται ποτέ. Η περίπτωση αυτή αφορά και σε ένα πλήθος έργων ηχοτοπίου.

Το Ηχοτοπίο αποτελεί ίσως την πλέον καταστατική μορφή εκδήλωσης του Ηχητικού Χώρου. Ο χώρος (κοινωνικός ή φυσικός) αποκόπτεται από το περιβάλλον του και αναδομείται ως μουσικό έργο με διακριτά χρονικά χαρακτηριστικά, τα οποία οριοθετούν την συνθετική πράξη: στην πλέον καθαρή του μορφή (ηχητικές καταγραφές) ο συνθέτης αποφασίζει την αρχή και το τέλος του έργου επιλέγοντας το χρονικό αποτύπωμα όπως για παράδειγμα τα ηχογραφήματα (*Phonographies*) του John Levack Drever. Σε άλλες μορφές οι συνθέτες επιδρούν στο υλικό επανασυνθέτοντας τη χρονική αφήγηση, όπως συμβαίνει στο *Presque Rein* του Luc Ferrari όπου πολλαπλές διαφορετικές ηχογραφήσεις από στιγμιότυπα ενός καλοκαιρινού πρωινού του ίδιου γεωγραφικού χώρου συμπυκνώνονται σε μια διάρκεια είκοσι λεπτών. Στην πλέον επεμβατική τους μορφή, οι συνθέσεις ηχοτοπίου κινούνται από ένα μοντέλο μίμησης σε ένα περισσότερο μοντέλο ακούσματος καθώς οι επεμβάσεις στο πρωτογενές υλικό συντελούν στη διαμόρφωση "καθαρών" μουσικών έργων, στη συνηθέστερη μορφή επιδρώντας συνδυαστικά με τους πρωτογενείς φυσικούς ήχους, όπως για παράδειγμα στα έργα της Hildegard Westerkamp (*A Walk Through the City*, *Cricket Voice*, *Beneath the Forest Floor* κ.α.).

Σε ένα μεγάλο μέρος της ηλεκτροακουστικής μουσικής παράδοσης η χωρική διάσταση αναδομείται κατά την αναπαραγωγή των έργων, μέσα από ένα πλήθος επινοημένων συσκευών και αυτοσχέδιων διατάξεων ήδη από τα πρώτα χρόνια εμφάνισης της. Στα έργα της Συγκεκριμένης Μουσικής χαρακτηριστική τέτοια διάταξη αποτελεί το *pupitre d'espace,* μια συσκευή πολυκάναλης διάχυσης του ήχου κατά τον χρόνο αναπαραγωγής του μέσω μεγάλων επαγωγικών πηνίων. Στα studio της WDR μια αντίστοιχη λειτουργία φορά στο *περιστρεφόμενο ηχείο*, τοποθετημένο επάνω σε μια κυκλικά περιστρεφόμενη επιφάνεια όπου τέσσερα κατευθυντικά μικρόφωνα τοποθετημένα περιμετρικά σε διαγώνια διάταξη κατέγραφαν την κίνηση της πηγής. Στις επόμενες δεκαετίες ένα πλήθος έργων παράγεται στα οποία η ηχητική χωροθέτηση κατά τη ζωντανή εκτέλεση αποτελούσε μια καθοριστική παράμετρο κατά την αναπαραγωγή των έργων της ηλεκτροακουστικής μουσικής.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει ωστόσο η χωρικότητα ως μια ενδογενής συνθετική διεργασία, η ανάδειξη δηλαδή συγκεκριμένων μορφολογικών χαρακτηριστικών και συνθετικών πρακτικών οι οποίες διαμορφώνουν στον ακροατή την χωρική αντίληψη. Η τάση αυτή αναπτύσσεται αρχικά κατά τη δεκαετία του 1970 και με μεγαλύτερη ένταση από το 1980 και έπειτα, γεγονός στο οποίο συμβάλλει κατά μεγάλο μέρος και η εμφάνιση του Ηχοτοπίου ως το νέο ιδίωμα. Ως αποτέλεσμα οι συνθέτες της ηλεκτροακουστικής μουσικής αποζητούν να αναλύσουν και να περιγράψουν το φαινόμενο του ηχητικού χώρου προκειμένου να ενσωματωθεί στη συνθετική διαδικασία. Στην κατεύθυνση αυτή στα μέσα της δεκαετίας του 1980 παρουσιάζονται έτσι οι πρώτες μελέτες σε σχέση με τη φύση του ηχητικού χώρου.

## 5.4. Μορφολογίες του Ηχητικού Χώρου

### 5.4.1. Wishart, Emmerson, Bayle

Ένα από τα πρώτα θεωρητικά μοντέλα τα οποία ενέπλεξαν την έννοια του ηχητικού χώρου αποτελεί το μοντέλο του *Trevor Wishart* το οποίο αναφέρεται στο *ακουστικό τοπίο* (*aural landscape*).[387] Ως τέτοιο ο Wishart προσδιορίζει το ηχητικό είδωλο το οποίο προκύπτει από την προβολή της προσλαμβανόμενης ηχητικής πηγής. Στις περιπτώσεις που η πηγή αποτελεί ένα αναγνωρίσιμο αντικείμενο (π.χ. ένα μουσικό όργανο) η λειτουργία αυτή είναι προφανής. Το ζήτημα ωστόσο προκύπτει στις περιπτώσεις όπου κάτι τέτοιο δεν είναι εμφανές, όπως συμβαίνει με το ηχητικό αντικείμενο στην Ακουσματική Μουσική. Θέλοντας να διατυπώσει ένα γενικότερο μοντέλο το οποίο θα μπορούσε να δώσει απαντήσεις σε ερωτήματα όπως το παραπάνω – στο τι δηλαδή *φανταζόμαστε* ως ηχητική πηγή κατά την ακρόαση σε ακουσματικές συνθήκες –, ο Wishart προσδιόρισε τρεις παραμέτρους για τον προσδιορισμό του ακουστικού τοπίου: τη φυσιολογία του προσλαμβανόμενου ακουστικού χώρου, την διάταξη των ηχητικών αντικειμένων εντός του χώρου και την ταυτοποίηση αυτόνομων ηχητικών αντικειμένων. Η φυσιολογία του ακουστικού χώρου αφορά στις αντιληπτικές προσλαμβάνουσες που επιφέρει ένα συγκεκριμένο

387 Emmerson 1986, 41-60.

χωρικό μοντέλο, καθώς κάθε ηχογράφηση μεταφέρει τα ακουστικά χαρακτηριστικά του χώρου στον οποίο οι πηγές δονούνται. Οι ίδιοι αυτοί χώροι μπορούν να μεταφερθούν σε ένα δεύτερο επίπεδο οργάνωσης ενός συνθετικού χωρικού περιβάλλοντος, όπως για παράδειγμα στο *Hymnen* του Stockhausen όπου ο συνθέτης παρουσιάζει τις πρωτογενείς ηχογραφήσεις (εθνικοί ύμνοι) μέσα από ένα δευτερογενές ηλεκτρονικό ηχητικό περιβάλλον, χώρους τους οποίους ο Wishart κατονομάζει ως *μορφοποιημένους ακουστικούς χώρους* (formalized acoustic spaces). Σε μια τέτοια συνθετική διεργασία ο συνθέτης μπορεί να δημιουργήσει ένα είδος "κοσμικού" χώρου μέσων, ο οποίος δομείται εξωτερικά ή και άνωθεν από κάθε πολιτισμικό υπόστρωμα αναφορικότητας. Η διάταξη των ηχητικών αντικειμένων εντός του χώρου μπορεί αναλόγως τη μορφή και το σχήμα να προσδώσει νέες χωρικές ιδιότητες οι οποίες ποικίλλουν σε ένα εύρος από το αληθοφανές ως το υπερρεαλιστικό ενώ και η ίδια η κίνηση τους σε συγκεκριμένες μορφές διάταξης επιφέρει μεταβολές και στην χωρική προοπτική του ακροατή. Η ταυτοποίηση, τέλος, αυτόνομων ηχητικών αντικειμένων υποβοηθά στη δημιουργία εννοιολογικού πλαισίου συνυφασμένου με συγκεκριμένες χωρικές συμπεριφορές, καθώς λειτουργούν ως ηχητικοί "σηματοδότες" με παρόμοιο τρόπο που λειτουργούν και οι οπτικές σημάνσεις σε ένα ευρύτερο χωρικό περιβάλλον. Κατά τον Wishart η έννοια του ακουστικού τοπίου μπορεί να ιδωθεί και ως ένα ηχοχρωματικό πεδίο το οποίο εφαρμόζεται στον χώρο των ηχητικών ειδώλων καθώς κατάλληλες ηχητικές μεταλλάξεις αρχικών πηγών σε άλλα αναγνωρίσιμα είδωλα μπορούν να δημιουργήσουν εξωπραγματικές χωρικότητες, ένα προσφιλές μοτίβο του συνθέτη σε ένα πλήθος έργων του με χαρακτηριστικότερο το *Red Bird* (1973). Σε μια τέτοια συνθήκη όπου κυριαρχούν διαρκείς μεταλλάξεις των ηχητικών αντικειμένων, το ηχητικό τοπίο παραμένει αμφίβολο, μια τεχνική η οποία σύμφωνα με τον συνθέτη καθώς αποδομεί τις εννοιολογικές συνάφειες δημιουργεί ένα έντονο μεταφορικό πλαίσιο στο οποίο κυριαρχούν συμβολισμοί, ενώ σε άλλες περιπτώσεις εμπλέκεται και το μυθολογικό στοιχείο.

Με τον όρο *ακουστικό τοπίο/ μουσικός χώρος* (aural landscape/ musical space) ο *Simon Emmerson*[388] προσδιορίζει τον τρόπο με τον οποίο "*ο ήχος γενικότερα και η*

388 Emmerson 1999.

*ηλεκτροακουστική μουσική ειδικότερα αναδεικνύει μια αίσθηση υπόστασης και χωροθέτησης, η οποία μπορεί να σχετίζεται άμεσα με το οπτικό βίωμα*".[389] Η χωρική αίσθηση αποτελεί μια εξελικτική προσληπτική διεργασία της ανθρώπινης ακοής η οποία σχετίζει πηγές με αίτια και η οποία συνοψίζεται στη συσχέτιση των ποιοτικών χαρακτηριστικών του αντικειμένου, της κίνησης του και του ευρύτερου περιβάλλοντος ακουστικού πεδίου στο οποίο επιδρά. Ο Emmerson παρουσιάζει ένα χωρικό μοντέλο το οποίο οργανώνεται σε ακουστικές ενότητες προσληπτικών διαβαθμίσεων από το γενικότερο περιβαλλοντικό ακουστικό πλαίσιο στην εστιασμένη ηχητική πράξη. Ορίζει έτσι ως *χωρικό πλαίσιο* (*frame*) κάθε αυτόνομη χωρική ενότητα η οποία αποτελείται από τέσσερα επίπεδα ακουστικής διάρθρωσης με τη μορφή κύκλων αύξουσας περιμέτρου οι οποίοι εμπεριέχονται ο ένας εντός του άλλου με αντίστοιχη σειρά μεγέθους. Κάθε τέτοιος κύκλος οριοθετεί περιοχές διαφορετικής ακουστικής επίδρασης παρόμοιας αντίληψης με αυτήν μιας ζωντανής εκτέλεσης. Ξεκινώντας από την ίδια τη *μουσική πράξη* (*event*) που αποτελεί την πηγή της ηχητικής δράσης, περνάει έπειτα στη διάρθρωση του *σκηνικού χώρου* (*stage*), δηλαδή τον άμεσα ευρύτερο σχετιζόμενο χώρο με τη δράση, έπειτα στον *χώρο του συναυλιακού ωδείου* (*arena*) ο οποίος οριοθετεί το γενικότερο σκηνικό τοπίο της δράσης για να καταλήξει στο ακόμη ευρύτερο *τοπίο* (*landscape*) που οριοθετεί το γενικότερο ηχητικό υπόβαθρο. Με βάση την παραπάνω διάρθρωση παρουσιάζονται μια σειρά από συνθετικές πρακτικές οι οποίες χρησιμοποιούν διαφορετικά χωρικά πλαίσια. Ως παράδειγμα μοντέλου στο οποίο συνδυάζονται τα επίπεδα τοπίου/ συναυλιακού ωδείου (landscape/ arena) παραθέτονται τα έργα ηχοτοπίου όπως αυτά του Vancouver Soundscape Project,[390] όπου το ηχητικό τοπίο (sound landscape) κυριαρχεί στον χώρο ακρόασης και αποτελεί το νέο περιβάλλον το οποίο προσλαμβάνει ο ακροατής. Ταυτόχρονα στα έργα αυτά κάποιες φορές υπερτίθεται πρόσθετο υλικό το οποίο δημιουργεί μια αίσθηση σκηνικού χώρου (stage area). Στα μοντέλα τοπίου/ σκηνικού χώρου (landscape/ stage) η έννοια της "σκηνής" υποδηλώνει μια περιοχή προσληπτικής καθαρότητας από την οποία λαμβάνουμε λεπτομερή πληροφορία ενώ ταυτόχρονα έχουμε έναν βαθμό ελευθερίας να δημιουργήσουμε τον δικό μας σκηνικό χώρο εστιάζοντας κάθε φορά την προσοχή μας

389 ό.π. 135. Η οπτική πάντως συσχέτιση σε μεγάλο βαθμό οφείλεται στο εξειδικευμένο ακροατήριο στο οποίο αρχικά απευθυνόταν η συγκεκριμένη παρουσίαση και το οποίο αποτελείτο κυρίως από βιντεο-καλλιτέχνες στο Digitale '96 (Κολωνία) (βλ. και Emmerson 1999, υποσημείωση 1).

390 Βλ. παρακάτω κεφ. 5.5.1.i

σε διαφορετικά μέρη του ηχοτοπίου. Άλλα έργα ακολουθούν το μοντέλο συναυλιακού ωδείου/ σκηνικού χώρου (arena/ stage) όπως αρκετές από τις εγκαταστάσεις του Cage. Γενικότερα στα έργα της Ηλεκτροακουστικής Μουσικής μπορούμε να συναντήσουμε περισσότερα του ενός χωρικά πλαίσια με πολλαπλούς σκηνικούς, ωδειακούς ή χώρους τοπίου οι οποίοι είτε επικαλύπτονται, είτε αλληλοσυμπληρώνονται, είτε ακόμη μετασχηματίζονται σε μια δυναμική κίνηση. Το χωρικό εύρος είναι μεγάλο και εκτείνεται από ένα καθαρό ακουστικό περιβάλλον καταγραφής όπως σε ένα έργο ηχοτοπίου σε ένα καθαρά συνθετικό ηχητικό τοπίο με υπερρεαλιστικές χωρικές ιδιότητες. Για τον Emmerson το ακουστικό χωρικό πεδίο συμπληρώνεται αρμονικά με το οπτικό ερέθισμα καθώς οι ηχητικοί χώροι μας δίνουν τη δυνατότητα να ανακαλέσουμε απεικονιστικούς χώρους και αντίστροφα.

Για τον *François Bayle*[391] το ζήτημα του χώρου ξεκινάει ήδη από την πρωτογενή πηγή καθώς ο ήχος ο οποίος παράγεται από ένα ηλεκτροακουστικό μέσο υπολείπεται εξ αρχής σε σχέση με τον φυσικό ήχο. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει: "*Αν και οι δονήσεις μεταφέρονται στα αυτιά μας μέσω του αέρα γεγονός το οποίο δημιουργεί μια ψευδαίσθηση ταυτοποίησης, αυτό όμως δεν αφορά ούτε στο εδώ ούτε στο τώρα* (*όπως συμβαίνει με τον χώρο προέλευσης στην περίπτωση του* "*φυσικού ήχου*")*· αποτελεί επομένως ένα αποκομμένο γεγονός το οποίο ακροαζόματε κατά μόνας*".[392] Αποκομμένος έτσι από το χωρικό του περιβάλλον και εν γένει από το αρχικό του χωρο-χρονικό συνεχές ο ηλεκτροακουστικός ήχος αποτελεί την προβολή ενός ειδώλου (το είδωλο ενός αντικειμένου), το οποίο καλούμαστε να επαναπροσδιορίσουμε μέσω κατάλληλων ηλεκτρομαγνητικών ισομορφιών. Το είδωλο αποτελεί έτσι ένα αμιγές αντικείμενο αποσυνδεδεμένο από κάθε προφανές ή άμεσο εννοιολογικό συμφραζόμενο και πλέον εκλαμβάνεται ως ένα ίχνος μιας αίσθησης της πραγματικότητας, ως μια έκφραση μιας φαινομενολογικής πρόθεσης. Στην περίπτωση αυτή το είδωλο εμπίπτει στη λειτουργία της προσληπτικής διέγερσης, μια μεταστροφή σε μια μορφή που είναι πραγματική σύμφωνα με τις τρεις χαρακτηριστικές πτυχές κάθε ουσιαστικής ταυτοποίησης: την *απεικονιστική* (iconic), την *ενδεικτική* (indexive) και τη *συμβολική* (symbolic) –σε αντιστοιχία με το σημειωτικό σύστημα.[393] Σε μια

391 Bayle 2007.
392 ό.π. 241.
393 Τις πτυχές αυτές ο Bayle τις προσδιορίζει με βάση τη σημειωτική του Charles Sanders Peirce (ό.π. 244).

τέτοια συνθήκη για τον Bayle ο χώρος προβολής ενός έργου (ο εξωγενής χώρος σε αντίθεση με τον ενδογενή συνθετικό χώρο) είναι ανοιχτός σε κάθε μορφή, σε κάθε σχηματισμό αποσυνδεδεμένο από συμφραζόμενα, τα οποία μπορούν να ιδωθούν ως τέτοια είδωλα μέσα από τις τρεις αυτές σημάνσεις. Ο φαινομενολογικός αυτός χώρος λειτουργεί ως πρότυπο αναπαραστάσεων των αιτιωδών συναφειών ο οποίος μαζί με τον μετρήσιμο φυσικό χώρο αποτελούν δύο διακριτά προσληπτικά επίπεδα.

Όλες οι παραπάνω ωστόσο θεωρήσεις αποτελούν αποσπασματικές διαπιστώσεις οι οποίες προσπαθούν να αναλύσουν το χωρικό φαινόμενο αποκομμένο από την ευρύτερη συνθετική διαδικασία. Στην κατεύθυνση αυτή κινήθηκε ο Denis Smalley ο οποίος στα μέσα της δεκαετίας του 1980 παρουσίασε τα πρώτα στοιχεία ενός μοντέλου για τον τρόπο με τον οποίο ακροαζόμαστε την ηλεκτροακουστική μουσική δημιουργία, το οποίο έμελλε να παίξει καθοριστικό ρόλο στο ιδίωμα αυτό. Το ονόμασε *Φασματομορφολογία* (Spectromorphology) και γνώρισε διάφορες μεταβολές με την τελευταία αναμόρφωση του προς τα τέλη της δεκαετίας του 1990.[394] Η Φασματομορφολογία αποτέλεσε ένα ολιστικό μοντέλο μορφολογικών και δομικών χαρακτηριστικών μέσα στο οποίο ο Smalley για πρώτη φορά αναλύει και τα ζητήματα της χωρικότητας.

### 5.4.2. Smalley: το Φασματομορφολογικό μοντέλο και η Χωρομορφολογία

Ο Dennis Smalley βασίστηκε στις θεωρίες του Pierre Schaeffer οι οποίες παραθέτονται στο σύνολο τους στο "*Traité des objets musicaux*"[395] και ανέπτυξε το δικό του μοντέλο ανάλυσης, κεντρικός πυρήνας του οποίου –κατ' αντιστοιχία με το ηχητικό αντικείμενο και την τυπομορφολογία του Schaeffer– αποτελεί η έννοια της *φασματομορφολογίας* (*spectromorphology*).[396] Τα δύο μέρη του όρου σχετίζονται με την αλληλεπίδραση μεταξύ του ηχητικού φάσματος (*φασματο-*/ *spectro-*) και των

394 Στην παρούσα εργασία όλα τα στοιχεία σε σχέση με το μοντέλο της Φασματομορφολογικής ανάλυσης προέρχονται από την πλέον πρόσφατη εκδοχή του (Smalley 1997). Στα χρόνια που μεσολάβησαν από την πρώτη παρουσίαση του μέχρι και τις ημέρες μας εμφανίστηκε ένα σημαντικό πλήθος θεωρητικών αναλύσεων οι οποίες βασίστηκαν στο μοντέλο αυτό, καθιερώνοντας το έτσι ως ένα μοντέλο αναφοράς για τον χώρο της ηλεκτροακουστικής μουσικής δημιουργίας.

395 Schaeffer (1966) 2017.

396 Smalley 1986, 1997.

μεθόδων με τις οποίες αυτό μεταβάλλεται και μορφοποιείται κατά τη χρονική του εξέλιξη (*-μορφολογία/ -morphology*). Κατ' αυτόν τον τρόπο μια φασματομορφολογική προσέγγιση θέτει φασματικά και μορφολογικά μοντέλα και διεργασίες και παρέχει ένα πλαίσιο για την κατανόηση των δομικών συσχετίσεων και των συμπεριφορών όπως αυτές βιώνονται κατά τη χρονική ροή της μουσικής. Καθώς όλοι οι ήχοι, είτε μουσικοί είτε όχι, εμπεριέχουν μια φασματομορφολογική ταυτότητα, μια δηλαδή συγκεκριμένη δομική διάρθρωση φασματικής ενέργειας, ο Smalley θεωρεί πως αυτό αποτελεί μια εγγενή διεργασία: όταν αναγνωρίζουμε κάποιον ήχο προσπαθούμε να ερμηνεύσουμε τα φασματομορφολογικά χαρακτηριστικά του. Μια τέτοια λοιπόν ανάλυση αποτελεί ένα σπουδαίο βοήθημα για την ακουσματική μουσική για την οποία δεν είμαστε βέβαιοι για την προέλευση του ήχου τις πηγές δηλαδή και τις αιτίες που τον προκάλεσαν. Σχετίζοντας μάλιστα τους τύπους ακρόασης που ανέπτυξε ο Michel Chion[397] και το γενικότερο ακουσματικό μοντέλο, ο Smalley υπερθεματίζει πως η συγκεκριμένη προσέγγιση δεν προορίζεται ως ένα αντικειμενικό επιστημονικό εργαλείο αλλά εδράζεται στον τρόπο με τον οποίο *προσλαμβάνουμε* τους ήχους μέσω της ακοής μας καθώς ως ακροατές ανταποκρινόμαστε ενστικτωδώς στην φυσική ενέργεια και στα ποιοτικά χαρακτηριστικά φασματικών μορφωμάτων. Για τον σκοπό αυτόν το φασματομορφολογικό μοντέλο του Smalley παρέχει ένα πλήθος εργαλείων *περιγραφής* και *ανάλυσης* ηχητικών συμπεριφορών. Αφορά λοιπόν κατά κύριο λόγο ένα περιγραφικό μοντέλο που βασίζεται στην ακουστική πρόσληψη, σκοπός του οποίου είναι η υποβοήθηση στη μουσική ακρόαση και η διερεύνηση και επεξήγηση μιας συγκεκριμένης μουσικής αντίληψης η οποία προέρχεται από ένα ευρύ φάσμα ηλεκτροακουστικής δημιουργίας πολλών πλέον δεκαετιών.

Κεντρικό σημείο στην φασματομορφολογική ανάλυση αποτελεί η έννοια του *δεσμού προέλευσης* (*source bonding*) η οποία αναφέρεται στην ενδογενή–εξωγενή συσχέτιση από το εσωτερικό ενός έργου στον εξωτερικό ηχητικό κόσμο, τη φυσική δηλαδή τάση να σχετίζουμε ήχους με πιθανές πηγές και αιτίες καθώς και να σχετίζουμε ήχους μεταξύ τους οι οποίοι φαίνεται να έχουν κοινή ή συσχετιζόμενη προέλευση. Σε μια τέτοια διεργασία συσχέτισης βασικό ρόλο παίζει η *ηχοποιητική χειρονομία*, η ανθρώπινη δηλαδή διαμεσολάβηση η οποία *παράγει φασματομορφολογίες* μέσω της

397 Chion 1994, 22-34.

ενεργοποίησης μιας χειρονομίας χρησιμοποιώντας την αίσθηση της αφής ή ένα υλικό μέσο το οποίο μεταφέρει ενέργεια σε ένα ηχητικό σώμα. Στην ηλεκτροακουστική και ακουσματική μουσική η διεργασία αυτή πραγματοποιείται με τη λειτουργία της *χειρονομικής υποκατάστασης* (*gestural surrogacy*) σύμφωνα με την οποία ο ακροατής προσπαθεί να ανιχνεύσει την ανθρώπινη δραστηριότητα που συνάγεται από τις χειρονομικές διεργασίες και η οποία παραπέμπει μέσω της χειρονομίας στην ιδιοδεκτική και ψυχολογική εν γένει ανθρώπινη εμπειρία. Ο Smalley καθορίζει τρία τέτοια *επίπεδα υποκατάστασης*: το πρώτο επίπεδο σχετίζεται με τη χρήση των ηχητικών αντικειμένων σε όλες τους τις εκφάνσεις πριν από κάθε "σχηματοποίηση" και ενσωμάτωση τους σε κάποια μουσική δομή ή δράση· το δεύτερο επίπεδο αφορά στις παραδοσιακές οργανολογικές χειρονομίες όπου καθορισμένες εκτελεστικές τεχνικές χρησιμοποιούνται προκειμένου να αναπτυχθεί ένα ευρύ φάσμα ποικιλματικών συμπεριφορών· το τρίτο επίπεδο αφορά σε χειρονομίες οι οποίες συνάγονται ή προβάλλονται από την μουσική. Σημαντική επίσης λειτουργία αποτελεί η *απομακρυσμένη υποκατάσταση* (*remote surrogacy*) η οποία επικεντρώνεται στα χειρονομικά ίχνη. Στην περίπτωση αυτή κάθε ανθρώπινη δράση σχετικά με τον παραγόμενο ήχο εκλείπει με αποτέλεσμα η πηγή και το αίτιο να είναι άγνωστα, μη αναγνωρίσιμα. Αντ' αυτού ο ακροατής βασιζόμενος στα προσλαμβάνοντα φασματομορφολογικά χαρακτηριστικά επικεντρώνεται σε μη-ηχητικούς εξωγενείς δεσμούς. Κάποια όμως ελάχιστα χειρονομικά ίχνη μπορεί να παραμένουν.

Ένα δεύτερο κεντρικό σημείο της μελέτης του αποτελεί το γεγονός πως η ίδια η μουσική δημιουργία χαρακτηρίζεται από *φασματομορφολογικές αναμονές* (*spectromorphological expectation*), αρχέτυπα δηλαδή φασματικών μεταβολών τα οποία παρέχουν μια "φυσική" βάση αναφοράς και αναλύονται σε δομικές λειτουργίες που σχετίζονται με την αναμονή. Η ηλεκτροακουστική μουσική όπως και κάθε άλλη μουσική περιλαμβάνει τα δικά της μοτίβα αναμονής τα οποία βασίζονται σε μια ευρεία πολιτισμική εμπειρία πρόσληψης φασματικών μεταβολών που προέρχεται από μια μεγάλη ποικιλία ήχων.

Με βάση τις παραπάνω διαπιστώσεις ο Smalley αναπτύσσει ένα ολοκληρωμένο σύστημα το οποίο αναλύεται σε ένα πλήθος δομικών επιπέδων και λειτουργιών,

διεργασιών κίνησης και ανάπτυξης, κινήσεων υφής καθώς και συμπεριφορικών συσχετίσεων. Προσεγγίζοντας έτσι την έννοια του χώρου μέσω του μοντέλου αυτού επικεντρώθηκε στα ιδιαίτερα φασματομορφολογικά χαρακτηριστικά τα οποία προσδίδουν *μια συγκεκριμένη χωρική μορφολογία* παραθέτοντας ένα πλήθος παραμέτρων ανάλυσης και κατηγοριοποίησης τους. Οι φασματομορφολογικές μεταβολές στο φασματικό συνεχές και στην πυκνότητα, στο δυναμικό επίπεδο, στις διεργασίες κίνησης και ανάπτυξης, προϋποθέτουν αφ' εαυτές χωρικές τοποθετήσεις και κινήσεις, προϋποθέσεις οι οποίες μπορούν να αναπτυχθούν από τον συνθέτη. Ο πραγματικός χώρος μπορεί να προσομοιωθεί πιστά όπως στην περίπτωση κατά την οποία μια μουσική αναπτύσσεται σε μια προσομοίωση ακουστικής δωματίου ή αίθουσας. Η ηλεκτροακουστική όμως μουσική δεν περιορίζεται στη χωρική ρεαλιστικότητα καθώς μπορεί να ενσωματώσει ένα μεγάλο εύρος χωρικού βιώματος ακόμη ίσως και μια μακρόχρονη εμπειρία από αμέτρητους οικείους χώρους και να την συμπτύξει στην σχετικά μικρή χρονική έκταση ενός μουσικού έργου. Ένας συνθέτης μπορεί για παράδειγμα να αντιπαραθέσει και να διαρρήξει χώρους, μια εμπειρία η οποία είναι αδύνατο να βιωθεί στην πραγματική ζωή.

Ο Smalley προκειμένου να συνδέσει την χωρική πρόσληψη με το φασματομορφολογικό περιεχόμενο χρησιμοποιεί τον όρο *χωρομορφολογία* (spatiomorphology) τη διερεύνηση δηλαδή χωρικών ποιοτήτων και χωρικών μεταβολών, με την έννοια πως αυτές αποτελούν μια διαφορετική, ξεχωριστή κατηγορία ηχητικής εμπειρίας. Σε αυτή την περίπτωση η φασματομορφολογία αποτελεί το μέσο με το οποίο ο χώρος μπορεί να εξερευνηθεί και να βιωθεί. Ο χώρος, καθώς προσλαμβάνεται μέσω της φασματομορφολογίας, μετουσιώνεται σε μια νέα μορφή *δεσμού προέλευσης*.

Οι λεπτομερείς κανόνες μιας τέτοιας "χωρικής γραμματικής" και οι ψυχολογικές νοηματοδοτήσεις της χωρικής αντίληψης παρουσιάζουν μια αστάθεια καθώς εξαρτώνται όχι μόνο από τον χώρο ο οποίος δημιουργείται μέσω της σύνθεσης αλλά και από τη σχέση μεταξύ του *συντεθειμένου* (composed space) και του *ακουστικού χώρου* (*χώρου ακρόασης* – listening space) στον οποίο αναπαράγεται η σύνθεση. Ειδικότερα ο Smalley διακρίνει δύο μορφές συντεθειμένου χώρου: εξωτερικοί/

ανοιχτοί χώροι και εσωτερικοί/ περίκλειστοι χώροι, καθένας από τους οποίους παρέχει το υπόβαθρο για φασματομορφολογική δράση. Ο *εσωτερικός χώρος* (internal space) προκύπτει όταν μια φασματομορφολογία από μόνη της θεωρείται πως εμπεριέχει έναν χώρο. Οι εσωτερικές συνηχήσεις αντικειμένων (συνηχήσεις ξύλινων κοιλοτήτων, μεταλλικές συνηχήσεις, συνηχήσεις από το pizzicato εγχόρδων κ.λπ.) δίνουν την εντύπωση πως οι δονήσεις τους περιβάλλονται από κάποια μορφή στερεού υλικού. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο εσωτερικός χώρος αποκτά έναν δεσμό προέλευσης καθώς προκύπτει η ανάγκη πρόσδεσης σε ένα πραγματικό ή υποθετικό παλλόμενο σώμα. Αν και η αίσθηση του εσωτερικού χώρου μπορεί και να μην είναι απαραίτητο να είναι παρούσα σε κάποιο έργο, ο *εξωτερικός χώρος* (external space) είναι περισσότερο σημαντικός από τον εσωτερικό καθώς δεν μπορεί να υπάρξει μουσική χωρίς αυτόν. Ο εξωτερικός χώρος τον οποίο εμείς προσλαμβάνουμε μέσω ανακλάσεων υφίσταται έξω και γύρω από τις φασματομορφολογίες. Οι εξωτερικοί χώροι παρουσιάζουν μια προοπτικότητα και στην περίπτωση μάλιστα της πρόσθιας στερεοφωνίας η αντιστοιχία με την οπτική γραμμική προοπτική είναι εντυπωσιακή: ατενίζοντας ανάμεσα στο "στερεοφωνικό παράθυρο" μεταξύ των δύο ηχείων ο ακροατής μπορεί να αντιληφθεί πολύ ευρύτερους χώρους από το πραγματικό χωρικό εύρος ανάμεσα στα ηχεία, χώροι οι οποίοι εκτείνονται πέρα από τα όρια του πραγματικού βάθους του χώρου ακρόασης. Όταν οι φασματομορφολογίες φαίνεται να δρουν κοντινά στον ακροατή σαν να μοιράζονται τον ίδιο χώρο με αυτόν, προκύπτει μια αίσθηση χωρικής οικειότητας, οικειότητα η οποία ελαχιστοποιείται εύκολα στους διαχεόμενους χώρους ακρόασης.

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του εξωτερικού χώρου αποτελεί η *χωρική υφή* (spatial texture) την οποία ο Smalley προσδιορίζει ως τον τρόπο με τον οποίο ανακύπτει η χωρική προοπτική κατά τη χρονική εξέλιξη, κάτι το οποίο αποτελεί ένα ζήτημα *συνέχειας*. Ο *συνεχής χώρος* (contiguous space) προκύπτει από μια συνεχή χωρική κίνηση, όπως για παράδειγμα συμβαίνει κατά μια χειρονομική κίνηση από τα αριστερά προς τα δεξιά ή όταν μια φασματομορφολογία καταλαμβάνει ένα εκτεταμένο υπόβαθρο χωρίς χωρικά κενά. Μπορεί έτσι να υποδηλωθεί από μια φασματομορφολογία η οποία εκτείνεται σε μια περιοχή, οι χειρονομικές τροχιές της οποίας είναι ιδιαιτέρως χαρακτηριστικές. Τέτοιου τύπου τροχιές ακολουθούν άμεσες

(γραμμικές) ή έμμεσες πορείες όπως στις περιπτώσεις εναλλαγές κατεύθυνσης ή σε μορφές καμπυλόγραμμων τροχιών, ενώ μπορούν ακόμη και να υποδιαιρούνται ή να διασπείρονται σε πολλαπλές κατευθύνσεις. Η ταχύτητά τους μπορεί να ποικίλλει σύμφωνα με το επιθυμητό μορφότυπο ενέργειας της τροχιάς σε σχέση με την απόσταση που πρέπει να καλυφθεί και είναι στενά συνδεδεμένη με μεταβολές στην φασματική ενέργεια. Επιπρόσθετα καθώς μια τροχιά διαγράφει τον χώρο μπορεί να αφήσει ίχνη, να εξαλειφθεί εκτεινόμενη στον χώρο ή να εξαπλωθεί χωρικά με έναν πιο ισότιμο τρόπο. Αντίστοιχα, *ασυνεχείς χώροι* (non-contiguous space) ανακύπτουν όταν παρουσιάζονται φασματομορφολογίες σε διαφορετικές χωρικές τοποθεσίες όπως σε περιπτώσεις όπου δύο διαδοχικές ενέργειες δεν αποτελούν γειτονικά σημεία. Στις περιπτώσεις αυτές απουσιάζει η αίσθηση της φασματομορφολογίας η οποία καταλαμβάνει ή κινείται σε όμορες περιοχές του χώρου.

Η διάκριση πάντως μεταξύ της συνέχειας και της ασυνέχειας δεν είναι πάντοτε σαφής, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση μιας πολύ ενεργής, εξελισσόμενης τραχείας υφής η οποία εντοπίζεται σε ένα πλήθος στικτών σημειακών πηγών μεταβλητής έντασης στην έκταση του στερεοφωνικού πεδίου. Οι συγκεκριμένες σημειακές πηγές τοποθετούνται μη-συνεχόμενα με τέτοιον τρόπο ώστε να μπορεί κανείς να εστιάσει την προσοχή του σε οποιοδήποτε σημείο του οριζόντιου χώρου όπου συγκεκριμένες στίξεις ξεχωρίζουν στο ανάγλυφο. Κατ΄ αυτόν τον τρόπο ένα προσηλωμένο αυτί (μάτι) επικεντρώνεται μεταξύ μη-συνεχόμενων θέσεων. Με την πάροδο ωστόσο μιας ικανής χρονικής περιόδου τα ατομικά μη-συνεχόμενα σημεία της συγκεκριμένης υφής τα οποία προσλαμβάνονται ως ένα σύνολο, καταλήγουν να καλύψουν έναν συνεχή χώρο. Κατ΄ αυτόν τον τρόπο ο συγκεκριμένος χώρος σε ένα κατώτερο επίπεδο παρουσιάζεται ανομοιόμορφα μη-συνεχόμενος αλλά σε ένα υψηλότερο επίπεδο συνεχόμενος, μια χαρακτηριστική χωρική συμπεριφορά η οποία απαντάται σε δυναμικές υφές. Συμπερασματικά, η συνέχεια διαφοροποιείται αναλόγως το δομικό επίπεδο στο οποίο αναφερόμαστε και καθορίζεται από τον τύπο της φασματομορφολογίας και τον βαθμό συνέχειας στο χρόνο. Οι *μορφές κατανομής* (*distribution style*) οι οποίες απαντώνται στους ασυνεχείς χώρους κυμαίνονται με βάση την παράθεση μεμονωμένων χωρικών σημείων και διασπορών σε μικρότερες ή ευρύτερες περιοχές. Ο Smalley αναγνωρίζει επίσης μια σειρά από μοτίβα κατανομής

τα οποία προκύπτουν ως το αποτέλεσμα επανεμφάνισης των ίδιων χωρικών θέσεων ή επανάληψης ενός συνόλου θέσεων. Τα μοτίβα εναλλαγής αριστερής-δεξιάς θέσης για παράδειγμα αποτελούν μια συνήθη πρακτική.

Ο Smalley παραθέτει τέλος κάποιες γενικές κατευθυντήριες γραμμές οι οποίες μπορεί να βοηθήσουν στο να προσδιοριστεί η καθολική χωρική μορφή ενός έργου στο σύνολό του:

- *Μοναδιαίο χωρικό υπόβαθρο* (single spatial setting). Το μοναδιαίο υπόβαθρο απαντάται σε δύο μορφές. Στην πλέον προφανή, αφορά μια διάταξη ενιαίας μορφής χώρου την οποία ο ακροατής αντιλαμβάνεται ήδη από την έναρξη του έργου. Ταυτόχρονα όμως μπορεί και να αφορά διαφορετικές πτυχές χώρου οι οποίες ανακύπτουν με την πάροδο του χρόνου. Στην περίπτωση αυτή η χωρική αντίληψη είναι σωρευτική και ο ακροατής τελικά διαπιστώνει πως υπάρχει μια καθολική χωρική τοπολογία η οποία εφαρμόζεται στο σύνολο του έργου. Τα όρια εγγύτητας και απόστασης για παράδειγμα είναι πιθανώς δυσδιάκριτα μέχρι το έργο να αναπτυχθεί χρονικά κατά ένα μέρος.

- *Πολλαπλά χωρικά υπόβαθρα* (multiple spatial settings). Καθ' όλη τη διάρκεια του έργου ο ακροατής αντιλαμβάνεται διαφορετικές μορφές χώρου οι οποίες δεν μπορούν να προσδιοριστούν ως ένα μοναδικό υπόβαθρο.

- *Χωρική ταυτοχρονία* (spatial simultaneity). Αφορά σε περιπτώσεις όπως για παράδειγμα αυτήν μιας υποβλητικής στικτικής υφής απευθείας μπροστά μας σαν να βρίσκεται στην πραγματικότητα εντός του χώρου ακρόασης μας, ενώ σε κάποια απόσταση μια πόρτα κλείνει σε έναν μεγάλο αντηχητικό χώρο. Αντιλαμβανόμαστε ταυτόχρονους χώρους.

- *Επαγωγική χωρική ταυτοχρονία* (implied spatial simultaneity). Η επαγωγική ταυτοχρονία προκύπτει όταν παραμένει στον ακροατή η αντίληψη της ύπαρξης ενός χώρου κατά την απουσία του. Περιπτώσεις τέτοιες αφορούν για παράδειγμα όταν πραγματοποιείται μια εναλλαγή αντιθετικών χώρων με

αποκοπή (χωρική παρεμβολή). Δημιουργείται έτσι μια αίσθηση ταυτοχρονίας αν και οι χώροι εμφανίζονται διαδοχικά, παρόμοια με αυτήν της κινηματογραφίας όπου διαδοχικά αποκομμένα πλάνα μεταξύ τους προσλαμβάνονται ως ταυτόχρονα.

- *Χωρική μετάβαση* (spatial passage). Μια μετάβαση μεταξύ χώρων μπορεί να είναι αιφνίδια (ασυνεχής μετάβαση – interrupted passage), επαναληπτικά εναλλασσόμενη (εμβόλιμη μετάβαση – interpolated passage) ή προοδευτικά συνδυαστική (σταδιακή μετάβαση – graduated passage).

- *Χωρική εξισορρόπηση* (spatial equilibrium). Αφορά στη σχετική ισορροπία μεταξύ μορφών προοπτικής και χωρικής υφής οι οποίες παρουσιάζονται σε μια σύνθεση, εάν δίνεται περισσότερη έμφαση σε μια μορφή χώρου απ' ότι σε μια άλλη, ή εάν υπάρχουν μεταβολές ή αμοιβαίες εναλλαγές μεταξύ διαφορετικών χώρων.

Σε γενικές γραμμές το μοντέλο της φασματομορφολογικής θεώρησης του Smalley αποτελεί την πλέον εμπεριστατωμένη και αναγνωρισμένη μορφή ανάλυσης στην Ηλεκτροακουστική Μουσική δημιουργία. Καθώς εδράζεται τόσο σε ηχογενή όσο και σε μη-ηχογενή βιωματικά φαινόμενα εκτός μουσικής, αφορά μια γνώση την οποία ο καθένας κατέχει, διαμορφώνοντας έτσι έναν δεσμό μεταξύ ενδογενών και εξωγενών χαρακτηριστικών. Κατ' αυτήν την έννοια η φασματομορφολογία πηγάζει από μια κοινή, συλλογική, έμφυτη βάση η οποία παρέχει ένα ισχυρό θεωρητικό πλαίσιο για την κατανόηση της ηλεκτροακουστικής μουσικής δημιουργίας. Στην κατεύθυνση αυτή ο Smalley θεωρεί πως χρειάζεται μια διερεύνηση και ένας προσδιορισμός *έμφυτων* δεσμών οι οποίοι ανάγονται σε κοινά φυσικά/ πολιτισμικά θεμέλια προκειμένου για την πληρέστερη επικοινωνία μεταξύ συνθέτη και ακροατή. Η διερεύνηση αυτή θεωρεί πως μπορεί ουσιαστικά να αναδείξει στοιχεία για μια νέα μουσική "γλώσσα" (εάν κάτι τέτοιο είναι δυνατό) ή σημαντικές μετατοπίσεις στην υπάρχουσα γλώσσα η οποία δεν δημιουργείται εν κενώ αλλά αφορά μια συνθήκη η οποία πρέπει να γίνεται καταληπτή και από τον ακροατή.

Η χωρική μορφολογία που προτείνεται με το μοντέλο αυτό παρουσιάζεται ως μέρος ενός συστήματος το οποίο βασίζεται κατά κύριο λόγο σε εμπειρικά και προσληπτικά χαρακτηριστικά και ανάγεται σε επιμέρους λειτουργίες οι οποίες μπορούν να περιγραφούν με σχετική σαφήνεια. Ωστόσο μια δεκαετία περίπου αργότερα ο Smalley θα αναγνωρίσει πως ο χώρος ως μορφή και ως έννοια μπορεί να ιδωθεί όχι απλώς ως το μέρος ενός συνόλου πρακτικών, μια σειρά δηλαδή από χαρακτηριστικές λειτουργίες οι οποίες συμβάλλουν στο συνθετικό έργο, αλλά ως *το ίδιο το συνολικό πλαίσιο* μέσα από το οποίο μπορεί να ιδωθεί ένα έργο. Η πολύ σημαντική αυτή ανακάλυψη η οποία ουσιαστικά αναδεικνύει τον Ηχητικό Χώρο στην ύψιστη δημιουργική του μορφή, οφείλει ωστόσο ένα μεγάλο μερίδιο σε μια άλλη μορφή ηχητικής δημιουργίας, αυτήν του Ηχοτοπίου.

## 5.5. Το Ηχοτοπίο

Η έννοια του Ηχοτοπίου (*Soundscape*) απαντάται ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 ενώ γίνεται ευρέως διαδεδομένη κατά τη δεκαετία του 1970.[398] Ως γενικότερη μορφή το ηχοτοπίο ορίζεται ως το ευρύτερο ηχητικό περιβάλλον (φυσικό ή αστικό/ τεχνητό) όπως αυτό προσλαμβάνεται από την ανθρώπινη ακοή, είτε από μεμονωμένα άτομα είτε από μια ευρύτερη κοινωνική ομάδα. Αποτελεί κατ' αυτόν τον τρόπο τη *σχέση* ανάμεσα στο άτομο ή την ευρύτερη ομάδα και το ίδιο το περιβάλλον.[399] Κυρίως όμως αφορά μια *στάση* και μια *διαδικασία ακρόασης* αλλά και μια *συνθετική πρακτική* η οποία μπορεί είτε να αποτελείται από ένα πλήθος ηχητικών καταγραφών ή μια αφαιρετική κατασκευή η οποία σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό βασίζεται σε αυτές. Ως μορφή σύνθεσης αποτελεί την πλέον καθαρή μορφή αποτύπωσης του Ηχητικού Χώρου.

398 Southworth 1967, Schafer 1969, 1970. Η πρώτη ολοκληρωμένη μελέτη ηχοτοπίου αφορά στη διερεύνηση του αστικού ηχητικού περιβάλλοντος της Βοστώνης (Southworth ό.π.). Ως ακουστική και συνθετική πρακτική γίνεται ευρέως γνωστή από τον Schafer (Schafer 1976).

399 Στη γενικότερη πάντως έννοια του Ηχοτοπίου ασκήθηκε έντονη κριτική από μια σειρά κατά βάση κοινωνικών ανθρωπολόγων (Helmreich 2011, Ingold 2021, 136-9) η οποία εστιάστηκε στο γεγονός πως η κατάτμηση αυτή των ηχητικών φαινομένων τα ανάγει σε αντικείμενα τα οποία βρίσκονται σε μια επιφανειακή σχέση ενώ ουσιαστικά αφορούν το ίδιο το μέσο της πρόσληψης. Η προβληματική αυτή σε σχέση με το Ηχοτοπίο αποτέλεσε έτσι μια αφορμή προκειμένου να τεθούν για μια ακόμη φορά τα γενικότερα ζητήματα ως προς την ίδια τη φύση του ήχου.

Διακρίνοντας τις διάφορες περιόδους συνθετικών προσεγγίσεων Ηχοτοπίου μπορούμε χονδρικά να τις κατατάξουμε σε έργα μίμησης, μίμησης και ακούσματος καθώς και σε έργα τα οποία ο ευρύτερος φυσικός χώρος συνδιαμορφώνει τη σύνθεση.

### 5.5.1. Ο χώρος ως μίμηση

Ο χώρος ως μίμηση αποτελεί την πρωταρχική λειτουργία του Ηχοτοπίου ως συνθετική πράξη. Αφορά ουσιαστικά έργα/ καταγραφές του ευρύτερου αστικού ή φυσικού περιβάλλοντος με πρακτικά ελάχιστες συνθετικές παρεμβάσεις. Στην κατηγορία αυτή διακρίνονται δύο κυρίαρχες αισθητικές προσεγγίσεις οι οποίες σχετίζονται με την έννοια της καθαρότητας του ηχοτοπίου. Η πρώτη προσέγγιση αφορά στην αντίληψη πως κάθε ηχοτοπίο πρέπει να αντιμετωπίζεται με τον μεγαλύτερο βαθμό καθαρότητας σε σχέση με τις ηχητικές πηγές που ανήκουν σε αυτό, αντίληψη η οποία ακολουθήθηκε από τους πρωτοπόρους του εγχειρήματος, την ομάδα δηλαδή του World Soundscape Project. Η δεύτερη προσέγγιση ορμώμενη και από τις αντιλήψεις μια νέας εθνογραφίας ακολουθεί μια πιο ανοιχτή προσέγγιση καθώς αντιλαμβάνεται το ηχοτοπίο ως ένα αποτύπωμα του κοινωνικού γίγνεσθαι, μια έκφανση της ευρύτερης κοινωνικής δράσης. Χαρακτηριστική προσέγγιση αυτού του είδους αποτελούν οι φωνογραφίες του John Levack Drever.

#### i. The World Soundscape Project (WSP)

Το *The World Soundscape Project* αποτέλεσε την πρώτη οργανωμένη ομαδική προσπάθεια διερεύνησης και αποτύπωσης του Ηχοτοπίου με εμπνευστή και καθοδηγητή τον Καναδό συνθέτη και ερευνητή *Raymond Murray Schafer* στα τέλη της δεκαετίας του 1960 με αρχές της δεκαετίας του 1970, έχοντας ως έδρα το Simon Fraser University στην ευρύτερη περιοχή του Βανκούβερ.[400] Το εγχείρημα αυτό της ομάδας πέρα από τον καθαρά ερευνητικό του χαρακτήρα είχε και εκπαιδευτικούς σκοπούς και περιελάμβανε μεταξύ άλλων ένα πλήθος από περιοδικές ή αυτοτελείς

400 Αποτελούμενη από νέους ενθουσιώδεις συνθέτες και σπουδαστές, η ομάδα περιελάμβανε μεταξύ άλλων τους Bruce Davis, Peter Huse, Barry Truax, Howard Broomfield και Hildegard Westerkamp. Περισσότερα για τους σκοπούς του εγχειρήματος βλ. Truax 1974.

εκδόσεις[401] καθώς και ηχογραφήσεις/καταγραφές ηχοτοπίου. Ανάμεσα σε άλλα ανέδειξαν την επιβάρυνση των επιπέδων θορύβου στο αστικό κυρίως περιβάλλον υποδεικνύοντας ταυτόχρονα μια ενδεδειγμένη ακουστική συμπεριφοράς που αποκλείει κάθε "κακοφωνία" από μη επιθυμητές πηγές (γεννήτριες, μηχανές, η κίνηση των αυτοκινήτων κ.λπ.) οι οποίες καθώς εισβάλλουν στο ακουστικό πεδίο παρεμποδίζουν την απρόσκοπτη αναδίπλωση των ποιοτικών διαβαθμίσεων των ηχητικών πηγών. Πρότυπο τους αποτελούσαν οι ήχοι της φύσης τους οποίους θεωρούσαν πως είχαν την πλέον αρμονική ισορροπία μεταξύ τους καθώς μπορεί κανείς να διακρίνει την λεπτότητα των διαφορετικών πηγών. Καθόρισαν έτσι έναν βαθμό καθαρότητας ως προς τις πηγές ενός συγκεκριμένου ακουστικού περιβάλλοντος, την εξισορροπημένη σχέση των οποίων εξέτασαν μέσω της *ακουστικής οικολογίας* (acoustic ecology), την μελέτη δηλαδή επίδρασης ενός ακουστικού περιβάλλοντος ή ηχοτοπίου στα συμπεριφορικά ή φυσιολογικά χαρακτηριστικά των έμβιων όντων που ζουν εντός του.[402] Κατά την έρευνα πεδίου προέκριναν συγκεκριμένες τεχνικές ηχογράφησης –χρησιμοποιώντας τεχνικές ζεύγους μικροφώνων (στερεοφωνική εγγραφή/ stereo paired) και σε άλλες περιπτώσεις εγγραφές τετρακάναλου ήχου– οι οποίες μπορούσαν έτσι να μεταφέρουν με μεγαλύτερη αναπαραστατικότητα το ακουστικό περιβάλλον. Στις ηχογραφήσεις αυτές κάθε παρεμβολή εξωγενών σε σχέση με το περιβάλλον ηχητικών πηγών, όπως για παράδειγμα ο ήχος ενός περαστικού αυτοκινήτου σε μια φυσική επικράτεια ήχων (τα βατράχια σε μια εξοχή), θεωρούσαν πως αποτελούσε ένα σφάλμα στη σωστή αποτύπωση του ηχοτοπίου.

Στην πρώτη δισκογραφική έκδοση της ομάδας με τίτλο *The Vancouver Soundscape* (1973) αποτυπώνεται ένα πλήθος από ηχογραφήσεις του ευρύτερου αστικού και φυσικού περιβάλλοντος του Βανκούβερ (ο ήχος του ωκεανού, το ηχητικό περιβάλλον του λιμανιού, αφηγήσεις από ιθαγενείς της περιοχής, μουσικές από διάφορες εθνοτικές κοινότητες της πόλης,[403] ηχητικά τοπόσημα του Βανκούβερ κ.λπ.),

401 Εκτός από τα κείμενα του Schafer (Schafer 1969, 1970, 1973 και 1976) εξέδωσαν και μια σειρά από περιοδικές εκδόσεις καθώς και μια έρευνα σχετικά με τη καναδική νομοθεσία και τα επίπεδα θορύβου σε ένα πλήθος αστικών τοπίων του Καναδά.

402 Truax 1984, 48, 57, 71, 74.

403 Ανάμεσα σε αυτές και μια καταγραφή από ένα γλέντι Ελλήνων μεταναστών όπου ανάμεσα σε σπασίματα πιάτων, ποτηριών κ.λπ. ακούγεται το λαϊκό άσμα του Καζαντζίδη "Πολύ ψηλά σε πήγα" (Στο χρονικό σημείο 39'27").

αφηγήσεις οι οποίες εξιστορούν περιστατικά κατά τη διάρκεια των ηχογραφήσεων, καθώς και μια σειρά από επεξηγήσεις με παρεμβαλλόμενα ηχητικά παραδείγματα σε σχέση με τις έννοιες του ηχοτοπίου, της ακουστικής οικολογίας και του θορύβου καθώς επίσης και τους σκοπούς και τις δράσεις της ομάδας. Ανάμεσα σε αυτά αναφέρεται και η έννοια της *ακουστικής σχεδίασης* (acoustic design) μιας ηχητικής δηλαδή σύνθεσης ηχοτοπίου με τον ίδιο τρόπο που οι πολεοδόμοι σχεδιάζουν πόλεις, οι αρχιτέκτονες κτίρια και οι κηποτεχνίτες πάρκα και κήπους.

Για τον Schafer το ηχοτοπίο αφορά κάτι παραπάνω από μια συνάθροιση ηχητικών πηγών, καθώς αποτελεί μια ενεργετική διεργασία η οποία εμπλέκει και τον ίδιο τον ακροατή. Όπως σχετικά αναφέρει και στις σημειώσεις της δισκογραφικής έκδοσης:

"[...] *Ακριβώς όπως μια φωτογραφία αποτελεί μια πλαισίωση του οπτικού περιβάλλοντος, με τον ίδιο τρόπο μια ηχογράφηση απομονώνει ένα ακουστικό περιβάλλον και το μετατρέπει σε μια επαναλαμβανόμενη πράξη η οποία προσφέρεται για μελέτη. Η ηχογράφηση ενός ακουστικού περιβάλλοντος παρόλο που δεν αποτελεί ένα νέο πεδίο, συχνά χρειάζεται σημαντική εμπειρία ακρόασης προκειμένου να εντοπίζονται οι λεπτομέρειες του με ακρίβεια. Μια σύνθετη αισθητηριακή διεργασία μπορεί να φανεί ανούσια ή βαρετή εάν η ακρόαση γίνει με αδιαφορία*".[404]

Εδώ ο Schafer παροτρύνει σε μια ακρόαση εμβύθισης (προτρέπει μάλιστα στη χρήση ακουστικών, σε ένα περιβάλλον ακρόασης χωρίς φωτισμό)[405] κατά μια αντιστοιχία με την ακουσματική ακρόαση. Ουσιαστικά λοιπόν αναφέρεται στην επίκληση του εμπειρικού μας κόσμου προκειμένου να εκτιμήσουμε ένα τέτοιο άκουσμα. Οι αισθητικές αντιλήψεις των συνθετών του WSP συνοψίζονται στα τέσσερα κριτήρια που έθεσε για τη σύνθεση ηχοτοπίου ο Barry Truax τα οποία αφορούν τόσο το υλικό και τη δομή του αλλά και την ενσυνείδητη συμβολή του ακροατή και του συνθέτη. Σύμφωνα με τον Truax χρειάζεται λοιπόν:[406]

404 Schafer, R. M. et al. 1973. The Vancouver Soundscape. 9701 Cambridge Street Records (CSR-2CD)
405 ό.π.
406 Truax 2008, 105-6.

- Οι αρχικές πηγές να διατηρούν την αναγνωρισιμότητα τους από τον ακροατή παρ' όλες τις επεμβάσεις του συνθέτη στο υλικό

- Ο ακροατής να ενθαρρύνεται με τη συμμετοχή του να ολοκληρώσει το εννοιολογικό πλέγμα το οποίο αποδίδεται στη σύνθεση, βασισμένος στο σώμα συσσωρευμένων περιβαλλοντικών και ψυχολογικών συμφραζομένων που σχετίζονται με το περιεχόμενο του ηχοτοπίου

- Ο συνθέτης με τη συσσωρευμένη γνώση των περιβαλλοντικών και ψυχολογικών συμφραζομένων που σχετίζονται με το περιεχόμενο του ηχοτοπίου να συμβάλλει στη διαμόρφωση κάθε επιπέδου της σύνθεσης ώστε αυτή τελικά να παραμένει μερικώς ή ολικώς αδιάσπαστη από τις όψεις αυτής της πραγματικότητας

- Η σύνθεση να ενδυναμώνει την αντίληψη μας για τον κόσμο και να επηρεάζει τις καθημερινές μας πρακτικές.

Τα έργα των συνθετών του WSP στη μεγάλη τους πλειονότητα αποτελούν μια καθαρή πραγματεία μίμησης του Ηχητικού Χώρου με ελάχιστες συνθετικές παρεμβάσεις στο αρχικό υλικό. Μία πρώτη ωστόσο συνθετική απόπειρα αποτελεί ένα από τα έργα της δισκογραφικής έκδοσης του ηχοτοπίου του Βανκούβερ με τίτλο *The Music of Horns and Whistles*, καθώς συνίσταται από ένα collage δεκαέξι διαφορετικών ήχων από σειρήνες στην περιοχή του Βανκούβερ ηχογραφημένων σε διαφορετικές χρονικές στιγμές. Με την κατάλληλη μίξη, υπέρθεση και τοποθέτηση τους σε έναν εξω-τοπιακό χρόνο συντελούν στην αίσθηση μιας μουσικής περισσότερο λειτουργίας παρά στην αποτύπωση της ίδιας της στιγμής. Πρόκειται δηλαδή για τη δημιουργία ενός ηχητικού χώρου ο οποίος βασίζεται στην συντακτική μίμηση.

Η συμβολή της ομάδας WSP, πέραν της συνεισφοράς τους στην ανάδειξη του ηχοτοπίου ως μια νέα προσέγγιση για τον Ηχητικό Χώρο, υπήρξε καθοριστική για την ανάπτυξη ενός παγκόσμιου κινήματος της Ακουστικής Οικολογίας που βρήκε μιμητές και σε άλλες χώρες σε ένα πλήθος εκφάνσεων και λειτουργιών.

ii. John Levack Drever – *Phonographies* (1997-2002)

Ο κύκλος έργων του John Levack Drever με τον τίτλο *Phonographies* (1997-2002) αποτελεί μια σειρά από ηχογραφήσεις πεδίου στις πόλεις της Γλασκώβης, της Φρανκφούρτης και του Έξετερ. Τον όρο αυτόν ο Drever δανείζεται από τον *François-Bernard Mâche* ο οποίος πρωτοδιατύπωσε την έννοια *phonographie* ως μια "ηχητική φωτογραφία".[407] Με τα έργα αυτά ο συνθέτης αποζητά να μεταφέρει τις ηχητικές εντυπώσεις της καθημερινότητας μέσα από ένα είδος "ηχητικού flânerie", και να τις επανατοποθετήσει σε ένα περιβάλλον ηχητικής εμβύθισης.[408] Για τον Drever το ηχοτοπίο μπορεί να αποτελέσει ένα εργαλείο της εθνογραφίας,[409] ένα μέσο το οποίο μπορεί δηλαδή να συμβάλλει στην αποτύπωση των πολιτισμικών αξιών, πεποιθήσεων και κανόνων που διέπουν κοινότητες ή κοινωνικές ομάδες. Στη μεταμοντέρνα μεταποικιακή εποχή ο Drever ενστερνίζεται τις αρχές της νέας εθνογραφίας η οποία απαλλαγμένη από τα ιμπεριαλιστικά ιδεολογικά στερεότυπα του δυτικού ανθρώπου πλέον δεν "ανακαλύπτει" πολιτισμούς αλλά δρα διαλεκτικά με αυτούς. Στην πρακτική αυτή, η κειμενική αποτύπωση με επίκεντρο την αγγλική γλώσσα η οποία εμπεριέχει μια αποστεωμένη ακαδημαϊκή εκφορά δεν έχει πλέον θέση. Ακολουθεί έτσι τις νέες αντιλήψεις της κοινωνικής ανθρωπολογίας σύμφωνα με τις οποίες καθώς οι κοινωνίες δεν προεικονίζονται πλέον οπτικά –ως αντικείμενο, θέαμα ή κείμενο–, προκειμένου να αποτυπωθεί η δυναμική τους χρειάζεται μια μετατόπιση από την όψη των πραγμάτων και την όραση, στους ήχους και στην ομιλία.[410]

Όπως και με το The Vancouver Soundscape, οι ηχητικοί χώροι που επαναδομεί ο Drever αποτελούν χώρους μίμησης με σύνταξη αφαίρεσης (mimetic/ abstracted) σύμφωνα με το μοντέλο του Emmerson. Καθώς μάλιστα αφορούν πρωτίστως χώρους κοινωνικής έκφανσης ο συνθέτης/ερευνητής δεν λειτουργεί επιλεκτικά ως προς την καθαρότητα των πηγών του: καταγραφεί αυτό που τον ενδιαφέρει *ακριβώς* όπως συμβαίνει. Στις αφηγήσεις αυτές αποζητεί αυτήν ακριβώς τη διάσταση μέσω της άμεσης in situ παρατήρησης απαλλαγμένη από κάθε μορφή καθαρότητας. Συνδύασε

407 Μια παρόμοια αναφορά κάνει και Luc Ferrari για το έργο του Presque Rien.
408 Drever 2001, 73-6.
409 Drever 2002.
410 ό.π. 24.

ωστόσο σε μία τουλάχιστον περίπτωση την στάση αυτή με το ακουσματικό μοντέλο. Στο *Phonographies of Glasgow: Underground* στο οποίο αποτυπώνεται ο ήχος του μετρό της Γλασκώβης, ο Drever προκρίνει έναν συνδυαστικό χώρο μίμησης/ ακούσματος καθώς από το 1'40" και έπειτα ενθέτει εντός του χώρου του ηχοτοπίου συνθετικές πηγές αλλά και επεξεργασμένο υλικό από την αρχική ηχογράφηση, το οποίο σταδιακά κυριαρχεί στη σύνθεση, μετουσιώνοντας έτσι το ηχοτοπίο σε ένα καθαρά μουσικό έργο.

### 5.5.2. Ο χώρος ως άκουσμα και ως μίμηση. Ηχοτοπίο και Ακουσματική Μουσική

Η κατηγορία αυτή αποτελεί μια υβριδική μορφή σύνθεσης έργων ηχοτοπίου όπου το καθαρά μιμητικό μοντέλο το οποίο αποδίδεται μέσω της καταγραφής του ηχητικού περιβάλλοντος, συνδυάζεται με το μοντέλο του ακούσματος μέσω της επεξεργασίας των πρωτογενών ηχητικών πηγών καταλήγοντας έτσι σε μορφές ακουσματικής σύστασης. Παράγονται κατ' αυτόν τον τρόπο χώροι με μεγάλο συνθετικό ενδιαφέρον οι οποίοι σε αρκετές περιπτώσεις πληρούν τα κύρια δομικά χαρακτηριστικά της Χωρομορφολογίας που έθεσε με το φασματομορφολογικό μοντέλο του ο Smalley. Χαρακτηριστικές συνθέσεις αυτού του είδους αποτελούν έργα όπως το *Cricket Voice* της Hildegard Westerkamp και το *Hippocampus* του Drever.

#### i. Hildegard Westerkamp – *Cricket Voice* (1987)

Η Hildegard Westerkamp υπήρξε συνιδρυτικό μέλος της ομάδας του WSP. Έχοντας ήδη ένα σώμα έργων στο ενεργητικό της από καθαρές συνθέσεις ηχοτοπίου καθώς και ένα πλήθος από ηχητικούς περιπάτους (*sound walks*) –ηχητικές δηλαδή καταγραφές στη διάρκεια μιας πεζοπορίας στο φυσικό ή ανθρώπινο περιβάλλον– η Westercamp την περίοδο που συνέθεσε το Cricket Voice βρισκόταν σε μια δημιουργική καμπή καθώς όπως αναφέρει η ίδια δεν την ενδιέφερε πλέον να κάνει μουσική με την περιβαλλοντική έννοια του όρου. Αποζητούσε κυρίως την ανάδειξη πολιτισμικών και κοινωνικών μορφών μέσω ενός μουσικού ιδιώματος.[411]

411 McCartney 1999, 228.

Η σύνθεση πραγματοποιείται μετά από μια παρατεταμένη διαμονή της στο *Zone of Silence* στο Μεξικό, μια ορεινή περιοχή της ερήμου την οποία ο θρύλος περιβάλλει με αρχέγονες σαμανιστικές δοξασίες. Όπως περιγράφει η ίδια[412] ο μοναδικός ήχος που μπορούσε κανείς να διακρίνει στο νυχτερινό ερημικό τοπίο ήταν ο ήχος του τριζονιού. Ως βασική ηχητική πηγή στο έργο αυτό η Westerkamp χρησιμοποιεί μια πολύ κοντινή ηχογράφηση ενός τέτοιου τριζονιού της ερήμου, η οποία μαζί με ένα πλήθος ακουσματικών μεταλλάξεων αποτελεί το κεντρικό δομικό στοιχείο της σύνθεσης. Καθώς έτσι το επαναλαμβανόμενο κάλεσμα του εντόμου συνδυάζεται σε ένα πλήθος τονικών και χρονικών μετατοπίσεων του αρχικού ειδώλου, δημιουργείται ένας πολυρυθμικός καμβάς. Η ρυθμική δομή συμπληρώνεται από ένα ηχοχρωματικό πλήθος άλλων ηχογραφήσεων σε βρόχους επανάληψης οι οποίες επίσης έχουν υποστεί τονική και χρονική επεξεργασία: χτύποι σε κάκτους και άλλους κορμούς, ο ήχος από κλαδιά που μαστιγώνουν τον αέρα καθώς κραδαίνονται με ταχύτητα, χτύποι από παλάμες σε μια εγκαταλελειμμένη δεξαμενή νερού, ανθρώπινη ομιλία κ.λπ. ενώ αυτούσιος ακούγεται στην αρχή της σύνθεσης και ο ήχος του ανέμου. Κυριαρχεί έτσι μια ισχυρή ρυθμολογία η οποία ακολουθεί ένα σχεδόν τελετουργικό μοτίβο που εναλλάσσεται σε διαφορετικά σχήματα και μορφές.

Σε αντίθεση με την κλασική συντακτική διάρθρωση του ηχοτοπίου που κατά κύριο λόγο χρησιμοποιεί την σύνταξη της αφαίρεσης (abstracted syntax) η Westerkamp επεξεργάζεται κατάλληλα τις ηχογραφήσεις πεδίου από το συγκεκριμένο ηχοτοπίο προκειμένου να δημιουργήσει ηχητικά αντικείμενα με ακουσματικά χαρακτηριστικά. Δημιουργεί έτσι έναν νέο ηχητικό χώρο ο οποίος δομείται με μία σύνταξη περισσότερο αφαιρετική (abstract), κάτι το οποίο ωστόσο συμβαίνει συνδυαστικά καθώς κατά διαστήματα επαναφέρει την αρχική πηγή από τον ήχο του τριζονιού. Κατάλληλες επεμβάσεις σε μακροσκοπικό επίπεδο μεταξύ των οποίων διαβαθμίσεις από φασματικές πυκνώσεις, ενθέσεις κινούμενων διαστρωματώσεων αλλά και προβολές χαρακτηριστικών ιδιοσυχνοτικών συμπεριφορών (όπως για παράδειγμα το ηχητικό αποτύπωμα της δεξαμενής) δημιουργούν έναν συνθετικό χώρο ο οποίος οριοθετείται από ελλειπτικές και άλλες τροχιές που διατρέχουν τον στερεοφωνικό ηχητικό ορίζοντα. Η Westerkamp συνθέτει έτσι πρωτίστως έναν χώρο ακούσματος –

412 Περισσότερα για τη δομή του έργου καθώς και την εμπειρία της παραμονής της στο Zone of Silence, ό.π. 228-63.

και δευτερευόντως μίμησης– στον οποίο κυριαρχεί η αφαιρετική σύνταξη (aural/ abstract syntax).

ii. John Levack Drever – *Hippocampus* (1997)

Σε μια παρόμοια λογική κινείται και η σύνθεση του John Levack Drever, *Hippocampus*. Εδώ οι ηχητικές πηγές προέρχονται από έναν δημόσιο χώρο ενός κολυμβητηρίου τις οποίες ο συνθέτης μεταλλάσσει με τεχνικές κυρίως φασματικής επέμβασης (vocoding). Καθ' όλη τη διάρκεια της σύνθεσης ο Drever εναλλάσσει κατά διαστήματα το υλικό του ανάμεσα στην επεξεργασμένη και την αρχική του μορφή ακολουθώντας το πρώτο από τα τέσσερα κριτήρια για τη σύνθεση ηχοτοπίου που έθεσε ο Truax. Οι αρχικές έτσι πηγές (οι φωνές από παιδιά, οι παφλασμοί στο νερό της πισίνας) καθώς αντηχούν με πολύ χαρακτηριστικό τρόπο σε ένα κλειστό χωρικό σύστημα, φέρουν μια χαρακτηριστική χωρική σήμανση η οποία μεταφέρεται και στον νέο κατασκευασμένο χώρο. Πρόκειται λοιπόν για ένα έργο το οποίο ακολουθεί τόσο την πραγματεία του ακούσματος όσο και της μίμησης.

Η επίδραση του φυσικού ηχοτοπίου στη σύνθεση αυτή είναι καθοριστική καθώς ως κατασκευασμένος πλέον χώρος έχει τη δύναμη ανάκλησης από τον ακροατή απτών φασματικών ειδώλων. Για τον Drever η διαρκής αυτή ταλάντευση ανάμεσα στο "πραγματικό" (ο φυσικός χώρος ως έχει) και το συνθετικό, το οποίο κατά τον ίδιο λειτουργεί και ως μια κατάσταση ονειρικού διαλογισμού, εγείρει και ένα ζήτημα ηθικής διάστασης από την πλευρά του συνθέτη.[413] Την ευθύνη δηλαδή της αισθητικής παρέμβασης που ένας συνθέτης φέρει καθώς επεμβαίνει με έναν τόσο καθοριστικό τρόπο σε μια αρχική καταγραφή. Για τον ίδιο τελικά το ερώτημα απαντάται καθώς η συνθετική πρακτική δεν αποτελεί τίποτα περισσότερο παρά μια διεργασία όπου ο συνθέτης, "*αποσπά και παρεμβάλει αντικείμενα, συγκεκριμένα όσο και εννοιολογικά, τα οποία προέρχονται από τον εξωτερικό μας κόσμο*".[414]

413 Drever 2001, 30-4.
414 Drever 2004, 10.

### 5.5.3. Το Ηχοτοπίο ως επιτελεστικός/ συνθετικός χώρος

Σε μια άλλη λειτουργία του ηχοτοπίου το ίδιο το φυσικό περιβάλλον, ως χωρική υπόσταση με τα ιδιαίτερα χωρομορφολογικά της χαρακτηριστικά, επενεργεί στην ίδια την επιτελεστική πρακτική και την συνθετική δομή του έργου· λειτουργεί δηλαδή είτε ως ένα ευρύτερο ηχοποιητικό πλαίσιο εκφοράς, είτε ως ο κύριος διαμορφωτής της σύνθεσης. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν έργα τα οποία αλληλεπιδρούν με τον ηχητικό χώρο ενός συγκεκριμένου φυσικού περιβάλλοντος, καθώς αφορούν εκτελέσεις έργων οι οποίες κρίνονται μοναδικά αλληλένδετες ως προς το ίδιο το περιβαλλοντικό ηχητικό αποτύπωμα. Χαρακτηριστικό έργο αυτής της κατηγορίας αποτελεί το *Music for Wilderness Lake* του R. M. Schafer. Η δεύτερη περίπτωση αφορά έργα τα οποία χρησιμοποιούν το ίδιο το φυσικό περιβάλλον εν είδει ενός "φυσικού μουσικού οργάνου" το οποίο αλληλεπιδρά με τα ιδιαίτερα φυσικά φαινόμενα του περιβάλλοντος χώρου. Στην κατηγορία αυτή εντάσσονται ένα πλήθος έργων στα όρια της καθαρής μουσικής δημιουργίας (όπως ηχητικά γλυπτά, ηχητικές εγκαταστάσεις κ.λπ.). Ως συγκεκριμένη τέτοια περίπτωση εξετάζεται το έργο *Primal Image* του Alan Lamb.

#### i. Raymond Murray Schafer – *Music for Wilderness Lake* (1979)

Στη σύνθεση αυτή του Schafer το ίδιο το φυσικό περιβάλλον χρησιμοποιείται ως ένας υπέρθετος χώρος ο οποίος συνδιαμορφώνει την εκτέλεση του έργου. Το έργο για 12 τρομπονίστες εκτελείται με βάση μια προδιαγεγραμμένη δομή με τους μουσικούς τοποθετημένους ανά ομάδες σε διαφορετικές θέσεις στις όχθες μιας λίμνης. Ο συνθέτης διευθύνει τους εκτελεστές μέσα από μία βάρκα στο κέντρο της, κινώντας σημαίες με προκαθορισμένα οπτικά σήματα. Αποτελείται από δύο μέρη: Dusk (σούρουπο) το οποίο εκτελείται με τη δύση του ήλιου και Dawn (χάραμα) το οποίο εκτελείται με την ανατολή. Εκτελέστηκε το 1979 στη λίμνη O'Grady στην κοιλάδα του Bonnechere στο Οντάριο του Καναδά. Αφορά λοιπόν μια σύνθεση η οποία είναι μοναδικά αλληλένδετη ως προς τα ιδιαίτερα χωρομορφολογικά χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου ηχοτοπίου.[415] Τα μέρη για κάθε ένα από τα 12 όργανα αφορούν ήχους

415 Το συγκεκριμένο έργο επανεκτελέστηκε σε τουλάχιστον δύο άλλες τοποθεσίες, στο Central Park της Νέας Υόρκης και στο Ανόβερο της Γερμανίας (2014).

οι οποίοι μιμούνται τους ήχους του φυσικού περιβάλλοντος (όπως καλέσματα υδρόβιων πτηνών αλλά και θηλαστικών όπως το μακρόσυρτο ουρλιαχτό των λύκων) ενώ περιλαμβάνουν και ένα πλήθος εκτελεστικών οδηγιών (σίγαση/ mute, glissandi, εκτελέσεις στα συχνοτικά όρια του οργάνου), αλλά και οδηγίες ως προς την κατεύθυνση του εκτελεστή (π.χ. εκτέλεση προς το έδαφος) ούτως ώστε να εναρμονίζονται με τους ήχους του φυσικού περιβάλλοντος.

Η πρόθεση του Schafer να οργανώσει μια αμιγώς ενόργανη μουσική εκφορά σε έναν ηχητικό χώρο του φυσικού περιβάλλοντος πηγάζει από την επιθυμία του συνθέτη να αναδείξει το ηχοτοπίο ως τον κυρίαρχο χώρο της μουσικής δημιουργίας, καθώς για τον ίδιο το παγκόσμιο ηχοτοπίο αποτελεί μια μακροκοσμική μουσική σύνθεση, με τον ίδιο τρόπο που ο Thoreau είχε αναφερθεί στους ήχους της φύσης στο Walden.[416] Υπό αυτήν την έννοια κατά τον Schafer ο μουσικός είναι ένας *αρχιτέκτονας των ήχων*.[417]

ii. Alan Lamb – *Primal Image* (1995)

Ο Alan Lamb έχει κατά διαστήματα πειραματιστεί με ένα πλήθος από παλλόμενα φυσικά σώματα τοποθετώντας μικρόφωνα επαφής τα οποία καταγράφουν την κίνηση τους. Οι μικροδονήσεις αυτές οι οποίες ενισχύονται από τα μικρόφωνα εν είδει μεγεθυντικού φακού, παράγουν σύνθετες κυματικές ταλαντώσεις εναρμονισμένες με το υλικό, τις διαστάσεις (διατομή, μήκος, πυκνότητα) και τη φυσική ιδιοσύσταση του παλλόμενου μέσου, Στη συγκεκριμένη σύνθεση ο Lamb καταγράφει τον ήχο που διατρέχει τηλεφωνικά καλώδια σε στύλους καθώς αυτά πάλλονται από τον αέρα σε μια απόσταση πολλών χιλιομέτρων σε μια ερημική τοποθεσία στην νοτιοδυτική Αυστραλία. Δημιουργεί κατ΄ αυτόν τον τρόπο ένα πρωτότυπο μουσικό όργανο, μια αιολική άρπα τεραστίων διαστάσεων οι χορδές της οποίας ταλαντώνονται από τις τυχαίες διακυμάνσεις των ριπών του ανέμου. Παράγονται έτσι διαδοχικά μεγάλα crescendo από συντονισμούς κυματομορφών στη βάση συνήθως μιας θεμελιώδους συχνότητας και των αρμονικών της, με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός πλούσιου ηχοχρωματικά φάσματος. Το ενδιαφέρον με τη διάταξη αυτή είναι πως οι ταλαντώσεις αυτές στη συνηθισμένη τους κατάσταση δεν είναι διακριτές στο γυμνό μάτι και

416 Βλ. σχετικά κεφ. 3.5.1.
417 Schafer 1973, 3-4.

γίνονται μόνο αισθητές με την αφή εάν ακουμπήσει κανείς απαλά το χέρι του επάνω στα καλώδια. Πολλές φορές τα μικρόφωνα καταγράφουν συντονισμούς και από άλλα φυσικά σώματα τα οποία αλληλεπιδρούν με τα παλλόμενα καλώδια όπως στελέχη υποστήριξης, κεραμικούς μονωτές κ.λπ. και τα οποία παράγουν ένα διαφορετικό συμπληρωματικό φασματικό περιεχόμενο. Σε άλλες περιπτώσεις οι παραμικρές μεταβολές στην ατμόσφαιρα –όπως μια ανεπαίσθητη αύξηση στην επιφανειακή θερμοκρασία καθώς ο ήλιος βγαίνει στιγμιαία από τα σύννεφα–, δημιουργούν μικροδιαστολές στα καλώδια με αποτέλεσμα μια μικρή μεταβολή στις διαστάσεις του υλικού η οποία όμως επιφέρει μια σημαντική διαφοροποίηση στην κυματική του συμπεριφορά και την παραγωγή διαφορετικού φασματικού περιεχομένου. Σημαντικές επίσης διαφοροποιήσεις στην ακουστική συμπεριφορά του μέσου επιφέρει κάθε είδος τυχαίας επαφής που μπορεί να συμβεί επάνω σε αυτό, όπως οι σταγόνες βροχής ή το άγγιγμα από κάποιο έντομο ή πτηνό: παράγονται κρουστικά κύματα, στιγμιαίες δηλαδή μετατοπίσεις απότομων μεταβάσεων παρόμοιες με την κυματική συμπεριφορά ενός κρουστού.

Η σύνθεση αυτή αφορά πρωτίστως μια *διαδικασιακή* μορφή μουσικής δημιουργίας (*generative music*) στην οποία εμπλέκεται το ευρύτερο φυσικό περιβάλλον, όχι ως προς την ακουστική συμπεριφορά των έμβιων όντων ή του ευρύτερου οικοσυστήματος αλλά ως η επίδραση των φυσικών περιβαλλοντικών φαινομένων που κυριαρχούν σε αυτό – ο άνεμος, η θερμότητα, η βροχή, η υγρασία. Κυρίαρχο χαρακτηριστικό σε μια τέτοια διαδικασία αποτελεί ο βαθμός απροσδιοριστίας καθώς επικρατεί ο χαοτικός παράγοντας των καιρικών φαινομένων. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα διαρκώς μεταβαλλόμενα φασματικά μοτίβα τα οποία ουσιαστικά δεν επαναλαμβάνονται ποτέ με την ίδια αλληλουχία.

Με το έργο αυτό ο Lamb σηματοδοτεί δύο έννοιες ως προς το Ηχοτοπίο και τον Ηχητικό Χώρο γενικότερα. Αφενός πως ένα ηχοτοπίο μπορεί να αποτελεί μια πολύ ευρύτερη μορφή πέρα από αυτήν η οποία συνδιαλέγεται με τα άμεσα αισθητηριακά μας όργανα: η φύση πάλλεται από ένα επίσης τεράστιο πλήθος μικροήχων τους οποίους η μουσική τεχνολογία μπορεί να αποτυπώσει και να φέρει στο προσκήνιο. Αφετέρου πως η έννοια του ηχητικού χώρου διατηρεί τα ποιοτικά της χαρακτηριστικά

ανεξαρτήτως κλίμακας. Αποτελεί δηλαδή ένα βαθμωτό φαινόμενο το οποίο επεκτείνεται πέρα από την κλίμακα της αισθητηριακής μας αντίληψης: στον βαθμό που συναντά κανείς κυματικά φαινόμενα, πηγές δηλαδή που πάλλονται με βάση τους νόμους της κυματικής φυσικής, η στοιχειοθέτηση χαρακτηριστικών ηχητικού χώρου κρίνεται εξίσου επαρκής με οποιαδήποτε άλλη προσλαμβάνουσα έκφανση. Κατ' αυτόν τον τρόπο μπορεί να υποστηριχθεί πως αν και κατά βάση η έννοια του ηχητικού χώρου προέρχεται από την καθημερινή μας προσληπτική εμπειρία, αφορά δηλαδή μια καθαρά βιωματική λειτουργία, μπορεί να έχει μια οικουμενική διάσταση η οποία ξεπερνά τα όρια μιας άμεσης φαινομενολογικής παρατήρησης.

## 5.6. Η Χωρομορφή (space form)

Μια καλοκαιρινή ακρόαση ηχοτοπίου από τον Denis Smalley στην εξοχική του κατοικία σε μια περιοχή του μεσογειακού γαλλικού νότου γίνεται η αφορμή για να αναπτύξει ένα νέο πλαίσιο για την μουσική ανάλυση της ακουσματικής αλλά και της ευρύτερης ηλεκτροακουστικής δημιουργίας. Ο Smalley κάθεται μπροστά στο ανοιχτό παράθυρο του σπιτιού και καταγράφει του ήχους που εξαπλώνονται την ώρα του δειλινού από τα έμβια όντα της περιοχής, αλλά και από την αποσπασματική ανθρώπινη δραστηριότητα, τις επικράτειες που καταλαμβάνουν, τις τροχιές που διαγράφουν, τις αλληλεπιδράσεις τους, τις υφές και τα φασματικά και δυναμικά τους περιγράμματα. Στο άρθρο που δημοσίευσε με τίτλο "Η Χωρομορφή και το Ακουσματικό Είδωλο" ("Space-form and the Acousmatic Image")[418] καταθέτει μέσα από αυτήν την βιωματική ακρόαση ένα νέο μοντέλο πρόσληψης του Ηχητικού Χώρου και τη συσχέτιση που αυτό μπορεί να έχει με την ακουσματική μουσική. Αρχικά εξετάζει την εμπειρική βάση στην οποία εδράζεται η αντίληψη μας για τον χώρο καθώς θεωρεί πως αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση προκειμένου να προσδιορίσουμε τον τρόπο με τον οποίο η ακουσματική μουσική σχετίζεται γενικότερα με την χωρική εμπειρία. Αναλύει στη συνέχεια την έννοια του *χωρικού μορφότυπου* (*spatial form*), μια αυτόνομη χωρική οντότητα που προσδιορίζεται και οριοθετείται από μοναδικά μορφολογικά χαρακτηριστικά τα οποία συνοψίζονται στην αντίληψη της χωρικής προοπτικής, στο φασματικό της περιεχόμενο αλλά και σε συσχετίσεις δεσμών-πηγής.

418 Smalley 2007. Για μια αναλυτική παρουσίαση βλ. Παράρτημα Β'.

Καθορίζει τέλος την έννοια της *Χωρομορφής* (*Space-form*) ως το άθροισμα των επιμέρους χωρικών μορφότυπων τα οποία από κοινού διαμορφώνουν ένα μοναδικό τέτοιο χωρικό σύνολο.

Κύριος στόχος του Smalley είναι να καταδείξει πως μια διεξοδική διερεύνηση της ακουσματικής μουσικής βασισμένη στη Χωρομορφή αποτελεί μια μέθοδο ολοκλήρωσης των πολλαπλών εκφάνσεων του ακουσματικού ειδώλου. Η χρονική διάσταση στα πλαίσια αυτής της ολιστικής προσέγγισης παρόλο που συμβάλει στην αντίληψη του φασματικού και προοπτικού χώρου, ουσιαστικά αποκτά δευτερεύοντα ρόλο καθώς εξυπηρετεί κυρίαρχα στην αποτύπωση της χωρικής εμπειρίας. Κατ' αυτόν τον τρόπο η έννοια της Χωρομορφής διαφέρει από άλλες μεθοδολογίες ως προς το γεγονός πως ο χρόνος τοποθετείται στην υπηρεσία του χώρου. Όπως χαρακτηριστικά ο ίδιος αναφέρει, "*ο χρόνος παράγει χώρο*".[419]

Ο Smalley αναγνωρίζει πως με το προγενέστερο φασματομορφολογικό μοντέλο της Χωρομορφολογίας προσέγγισε με μια διστακτικότητα την έννοια του χώρου, περισσότερο δηλαδή ως μια συνθετική κατασκευή και ως μια ακουστική διάταξη στον προσωπικό ή συναυλιακό χώρο ακρόασης. Με τη νέα αυτή προσέγγιση αντιλαμβάνεται τον κεντρικό ρόλο του χώρου στην ακουσματική μουσική ως "*την πλέον πρωταρχική και εντυπωσιακή μορφή εκδήλωση της ταυτότητας της*".[420] Οργανώνει έτσι την διερεύνηση της χωρικότητας στο ακουσματικό μοντέλο με βάση τη συσχέτιση ανάμεσα σε τρία χωρικά επίπεδα: του *προοπτικού χώρου* (*perspectival space*), του *χώρου δεσμού-πηγής* (*source-bonded space*) και του *φασματικού χώρου* (*spectral space*). Ειδικότερα, ο προοπτικός χώρος αφορά στις συσχετίσεις χωρικών κατανομών, κινήσεων και αναλογιών μεταξύ των φασματομορφολογιών τις οποίες προσλαμβάνει ο ακροατής από τη δική του *δεσπόζουσα θέση* (*vantage point*). Ο χώρος δεσμού-πηγής αφορά τις χωρικές περιοχές και τα νοητικά είδωλα τα οποία παράγονται ή συνάγονται από τις ηχητικές πηγές και τις αιτίες τους –εφόσον αυτές υπάρχουν. Ο φασματικός χώρος αφορά στην αίσθηση του χώρου και της χωρικότητας η οποία δημιουργείται από την πλήρωση και την κίνηση στο συχνοτικό συνεχές του ακουστικού φάσματος. Και οι τρεις αυτές χωρικές σημάνσεις αποτελούν

419 ό.π. 38.
420 Smalley 2014.

εννοιολογικούς χώρους οι οποίοι προσδιορίζονται με βάση τον τρόπο με τον οποίο η μουσική προσλαμβάνεται στο φυσικό περιβάλλον ενός χώρου ακρόασης, ενώ ταυτόχρονα πολλές φορές ετεροκαθορίζονται· δεν αφορούν δηλαδή αυτόνομες οντότητες αλλά λειτουργούν συμπληρωματικά μεταξύ τους.

### 5.6.1. Το ακουσματικό είδωλο στον προοπτικό χώρο. Το αισθητικο-κινητικό μοντέλο και η σωματικότητα

Ο προοπτικός χώρος αποτελεί τον πλέον οικείο χώρο καθώς η έννοια του είναι συνυφασμένη με την προοπτική. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο τρόπος με τον οποίοι οι περισσότεροι συνθέτες δημιουργούν μια φαινομενική χωροθέτηση τοποθετώντας και μετακινώντας το ηχητικό υλικό ανάμεσα στο στερεοφωνικό πεδίο. Η χωροθέτηση της ακουσματικής μουσικής αποτελεί όμως μια πολύ πιο σύνθετη διεργασία καθώς το ακουσματικό είδωλο υφίσταται εξ ορισμού αποκομμένο από οποιαδήποτε οπτικά συμφραζόμενα τα οποία δυνητικά σχετίζονται με ηχητικές πηγές ή αιτιώδεις χειρονομίες παραγωγής του. Κατά την ακουσματική ακρόαση ο ακροατής προτάσσει έτσι το σύνολο των αισθητικο-κινητικών του εμπειριών. Δημιουργεί κατ' αυτόν τον τρόπο νοητικές γέφυρες με το σύνολο των γνώσεων και των εμπειριών που έχει αποκτήσει για τον φυσικό κόσμο και συνδυάζει αισθητηριακές λειτουργίες ακόμη και εάν αυτές δεν αφορούν άμεσα την ακοή. Ένα τέτοιο παράδειγμα σύμφωνα με τον Smalley αποτελεί η ηχητική υφή η οποία σχετίζεται περισσότερο με τις απτικές αισθήσεις και την αίσθηση της όρασης, και δευτερευόντως έως ελάχιστα με την ακοή. Κατ΄ αντιστοιχία η κίνηση του ήχου δημιουργεί νοητικούς συνειρμούς με το σύνολο των κιναισθητικών μας εμπειριών και την οπτική επίδραση της κίνησης, την πολυδιάστατη εμπειρία που έχουμε για τον χώρο.

Έτσι αν και το ακουσματικό είδωλο εκφέρεται από τον ήχο, η νοηματοδότηση και η βαρύτητα του μπορεί να επεξηγηθεί πλήρως μόνο με όρους δι-αισθητηριακών λειτουργιών, τη σωματική μας εμπειρία σε σχέση με το χώρο. Το ακουσματικό λοιπόν είδωλο σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή προϋποθέτει εκτός των άλλων και μια *διαλειτουργική αισθητηριακή εμπειρία* (transmodal sensory experience) κάτι το οποίο υπερθεματίζει και ο Chion ως προς τις γενικότερες λειτουργίες που εμπλέκονται κατά την ανθρώπινη ακρόαση καθώς, "για *κάθε ήχο που ακούμε τον συνδέουμε με τη*

*διανοητική γνώση που έχουμε ως προς τα συμφραζόμενα, την όραση και την ογκώδη αναπαραστατική πληροφορία των ηχητικών πηγών καθώς και με την γενικότερη αισθητηριακή εμπειρία μας.*"[421] Ο ήχος ως προσληπτικό φαινόμενο αφορά λοιπόν μια δι-αισθητηριακή λειτουργία καθώς σύμφωνα με τον ίδιο θα ήταν σφάλμα "*να περιοριστούμε στο γεγονός πως οτιδήποτε προσδιορίζεται ως ακουστικό φαινόμενο παραμένει απλώς και μόνο ένα ακουστικό φαινόμενο.*"[422] Ο ίδιος ο Smalley αναφέρεται στην ιδιοδεκτική (proprioceptive) λειτουργία των μουσικών χειρονομιών καθώς, "*τόσο για τον παράγοντα-εκτελεστή όσο και για τον ακροατή που παρακολουθεί, η διαδικασία της μουσικής χειρονομίας αποτελεί μια απτική, οπτική και ακουστική δράση. Πρωτίστως δε είναι ιδιοδεκτική: σχετίζεται δηλαδή με το τέντωμα και τη χαλάρωση των μυών, με έργο και αντίσταση. Από αυτήν την άποψη η ηχητική δημιουργία συνδέεται με μια ολιστική αισθητικοκινητική και ψυχολογική εμπειρία*."[423] Η ίδια λειτουργία εφαρμόζεται και κατά την ακουσματική μουσική για τις πηγές εκείνες για τις οποίες δεν έχουμε σαφή αναφορά προέλευσης. Το μοντέλο μάλιστα αυτό της δι-αισθητηριακής λειτουργίας επιβεβαιώνεται και από μια σειρά πρόσφατων ερευνών στον τομέα της νευροφυσιολογίας όπου έχουν παρατηρηθεί συσχετίσεις της νευροφυσιολογικής λειτουργίας μεταξύ όρασης και ακοής,[424] ενώ άλλες μελέτες υπογραμμίζουν ακόμα περισσότερο και μια συσχέτιση μεταξύ της προσληπτικής μας συνείδησης με τις αισθητικο-κινητικές λειτουργίες.[425]

Καθώς λοιπόν η ίδια η σωματικότητα του ακροατή διαδραματίζει έναν κεντρικό ρόλο για την ακουσματική μουσική και την χωρική της έκφανση, το μοντέλο του Smalley καθορίζει μέσω αυτής δύο έννοιες οι οποίες συμβάλλουν στο χωρικό φαινόμενο: τον *εγωκεντρικό χώρο* (egocentric space), ο οποίος αφορά τον προσωπικό χώρο του ακροατή, αυτόν δηλαδή που τον περιβάλλει σε μια απόσταση ίση με την έκταση των χεριών του καθώς και την *δεσπόζουσα θέση* του (vantage point), την θέση δηλαδή από την οποία ο ακροατής αντιλαμβάνεται τον προοπτικό χώρο και προσλαμβάνει το ακουσματικό είδωλο. Ο προοπτικός χώρος του ακουσματικού ειδώλου καθορίζεται

421 Chion 1998, 113.
422 ό.π. 57.
423 Smalley 1997, 111.
424 Στα Handel, S. 2006. Perceptual coherence: Hearing and seeing. New York: Oxford University Press. και Neuhoff, J. 2004. Interacting perceptual dimensions. In J. Neuhoff (ed.) Ecological Psychoacoustics, pp. 249–69. San Diego: Elsevier Academic Press.
425 Στο Noë, A. 2004. Action in Perception. Cambridge, MA: MIT Press.

έτσι από τον Smalley ως "*οι συσχετίσεις θέσης, κίνησης και κλίμακας μεταξύ των φασματομορφολογιών όπως τις αντιλαμβάνεται ο ακροατής από την εποπτική του θέση*".[426] Καθώς συγκεκριμένοι τύποι φασματομορφολογιών διαδραματίζουν συγκεκριμένους ρόλους στη διαμόρφωση της χωρικής προοπτικής, ο Smalley διαμοιράζει περαιτέρω τον προοπτικό χώρο στον *εποπτικό χώρο* (prospective space) ως την περιοχή που καθορίζεται από την έκταση του εμπρόσθιου ειδώλου, τον *πανοραμικό χώρο* (panoramic space) ως την επέκταση του εποπτικού χώρου στα όρια του οπτικού εύρους και τον *περιχώρο* (circumspace) ως την επέκταση του εποπτικού/πανοραμικού χώρου ούτως ώστε ο ήχος να κινείται περιμετρικά, άνωθεν και διαμέσου του ακροατή. Η χρήση κατάλληλων διεργασιών ανάπτυξης και κίνησης των φασματομορφολογιών σε καθέναν από τους παραπάνω χώρους καθώς και η κατάλληλη τελική μίξη τους αποτελούν σύμφωνα με τον Smalley συνθήκες οι οποίες μπορούν να συντελέσουν σε μια καθαρή απεικόνιση του προοπτικού χώρου.

### 5.6.2. Ο χώρος δεσμού-πηγής

Μια καθοριστικής σημασίας έννοια κατά την φασματομορφολογική ανάλυση αποτελεί η έννοια του *δεσμού-πηγής* (source bonding). Ο Smalley προσδιορίζει την έννοια αυτήν ως: "*τη φυσική τάση να σχετίζουμε ήχους με πιθανές πηγές και αιτίες καθώς και να σχετίζουμε ήχους μεταξύ τους οι οποίοι φαίνεται να έχουν κοινή ή συσχετιζόμενη προέλευση*".[427] Καθώς η μουσική δημιουργία αποτελεί ένα πολιτισμικό παράγωγο καθίσταται απαραίτητη μια *εξωγενής* (*extrinsic*) θεμελίωση σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο προκειμένου η ενδογενής δομή να έχει υπόσταση. Κατ' αυτόν τον τρόπο η έννοια "δεσμός" υπονοεί μια σύνδεση, μια αναπόδραστη σύζευξη ή συσχέτιση μεταξύ του ακροατή και των μουσικών συμφραζομένων. Οι δεσμοί αυτοί μπορεί να προέρχονται από το φυσικό ή το πολιτισμικό περιβάλλον, ή και να ανακύπτουν ως αποτέλεσμα μιας ανθρώπινης διαμεσολάβησης. Οι δεσμοί πηγής μπορεί να είναι πραγματικοί ή υποθετικοί – με άλλα λόγια μπορεί να αποτελούν κατασκευές οι οποίες δημιουργούνται από τον ακροατή –, ενώ διαφορετικοί ακροατές μπορεί να μοιράζονται κοινούς δεσμούς όταν ακούν την ίδια μουσική αλλά μπορεί εξίσου να έχουν διαφορετικούς εξατομικευμένους, προσωπικούς δεσμούς. Σε άλλες

426 Smalley 2007, 48.
427 Smalley 1997, 110.

περιπτώσεις οι δεσμοί μπορεί να μην έχουν προβλεφθεί από τον συνθέτη ενώ είναι δυνατό να εμφανιστούν και σε έργα τα οποία θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως τα πλέον αφηρημένα – ένα ευρύ φάσμα δεσμών παρουσιάζεται αναπόφευκτα σε μουσική η οποία δεν έχει πρωταρχική εστίαση σε σταθερά τονικά ύψη και διαστήματα. Η *αλληλοσυσχέτιση των δεσμών* (bonding play) αποτελεί μια εγγενή προσληπτική διεργασία: ο ακροατής προσπαθεί κάθε φορά να αναγνωρίσει και να αποκωδικοποιήσει τις πηγές των ήχων, μια διαδικασία η οποία συμβαίνει αναπόδραστα εγγενώς, αποτελεί δηλαδή ένα σχεδόν ακούσιο αντανακλαστικό.

Όλοι οι ήχοι οι οποίοι εκφέρονται από δεσμούς-πηγής εμπεριέχουν χωρικό περιεχόμενο. Προκύπτει έτσι ένα *χωρικό είδωλο*. Ο χώρος δεσμού-πηγής μεταφέρει το είδωλο μιας διεργασίας ή ενός φαινομένου μέσω του οποίου *υποθέτουμε* πώς προκλήθηκε ο ήχος: φανταζόμαστε την φυσική δραστηριότητα η οποία γέννησε τον ήχο. Όλη αυτή η διαδικασία από την αιτία μέχρι την πηγή, από την δραστηριοποίηση της ενέργειας μέχρι την απελευθέρωση της ή την έκλειψη της αποτελεί μια χωρική πράξη. Κατασκευάζουμε έτσι ένα πιθανό είδωλο μέσω της αναπαράστασης με αποτέλεσμα την δημιουργία ενός *αναπαραστατικού χώρου* (enacted space).

Σε σχέση με τις ηχητικές πηγές για τις οποίες έχουμε μια ξεκάθαρη εικόνα δεσμού-πηγής, όπως για παράδειγμα κατά την ακρόαση μιας ορχήστρας σε ένα στερεοφωνικό πεδίο, μπορούμε να ανασυγκροτήσουμε τον πραγματικό χώρο ακόμη και εάν ο προοπτικός χώρος περιορίζεται σε ένα εύρος μερικών μόλις μέτρων μεταξύ των δύο ηχείων. Ακόμη και στις περιπτώσεις όπου ο ήχος αναπαράγεται μονοφωνικά από ένα ηχείο και η μοναδική πληροφορία αφορά το βάθος, εμείς ανασυγκροτούμε ένα πλήρως πανοραμικό είδωλο. Αυτό συμβαίνει ακριβώς επειδή γνωρίζουμε την έννοια της ορχήστρας, πώς αυτή καταλαμβάνει τον φυσικό χώρο και πώς ηχούν τα όργανα της.

Στην περίπτωση του ακουσματικού ειδώλου ο προοπτικός χώρος και ο χώρος δεσμού-πηγής μπορεί να λειτουργούν συνεργατικά ή αντιθετικά, γεγονός το οποίο δίνει τη δυνατότητα στον συνθέτη να δράσει δημιουργικά. Στην πράξη, η ταύτιση του χώρου δεσμού-πηγής και του προοπτικού χώρου σπανίως συμπίπτει με την έννοια της πιστής

αντιγραφής του αληθινού κόσμου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι υφές μικροδομών (υφές νερού ή ξύλινες υφές για παράδειγμα) οι οποίες πολύ συχνά στην ακουσματική μουσική διακρίνονται με μεγάλη καθαρότητα σαν να βρίσκονται πλάι στο αυτί μας, μεγεθύνονται, υπερτονίζονται ή κινούνται σε εκτεταμένα νέφη στον πανοραμικό χώρο. Εδώ υπάρχει μια αντίφαση μεταξύ ενός τύπου υφής την οποία φανταζόμαστε να αποτελείται από μικροστοιχεία που μπορούμε να ακούσουμε ή να δούμε από πολύ κοντά, ενώ αυτή δεν βρίσκεται σε φυσική κοντινή απόσταση από την εποπτική μας θέση αλλά σε μια απόσταση από τον εγωκεντρικό μας χώρο: η λεπτομέρεια ενός ήχου προβάλλεται από απόσταση. Η κίνηση μιας τέτοιας υφής παρουσιάζει επίσης κάποιες αναντιστοιχίες με την πραγματικότητα καθώς, ενώ η ίδια η υφή μπορεί να εμπεριέχει στοιχεία δεσμού-πηγής, όταν επεκτείνεται στον προοπτικό χώρο μπορεί να μετουσιωθεί σε ένα θεαματικό και σε κάποιες περιπτώσεις υπερρεαλιστικό χωρικό είδωλο.

Συχνά οι συνθέτες χρησιμοποιούν ισχυρές σημάνσεις δεσμών πηγής προκειμένου να μεταφέρουν τον ακροατή σε χώρους οι οποίοι είναι στενά συνδεδεμένοι με συγκεκριμένες πηγές, όπως για παράδειγμα ο ήχος ενός εκκλησιαστικού οργάνου ο οποίος μεταφέρει μια οικεία αίσθηση του χώρου ενός ναού. Το ίδιο μπορεί να συμβεί και με μια σειρά από άλλα τοπόσημα. Σε άλλες περιπτώσεις όπου ο χώρος δεσμού-πηγής συγχωνεύεται με τον προοπτικό χώρο ο συνθέτης μπορεί να χρησιμοποιήσει αντιθετικές οπτικές γωνίες και προοπτικές και να τις υπερθέσει στον χώρο ακρόασης σε ένα προοπτικό εύρος μεταξύ του *άπω χώρου* (distal space) και του *εγγύς χώρου* (proximate space) του ακροατή, δημιουργώντας έτσι ένα δημιουργικό παιχνίδισμα κλιμάκων και βάθους. Κατ' αυτόν τον τρόπο οι δεσμοί πηγής μπορούν να αποτελέσουν ένα χρήσιμο εργαλείο τοπολογικής αμφισημίας όταν χρησιμοποιηθούν κατάλληλα από τον συνθέτη στον προοπτικό χώρο του ακροατή.

Η Χωρομορφή στην ακουσματική μουσική αποτελεί ένα αισθητικά παραγόμενο περιβάλλον το οποίο δομεί δι-αισθητηριακές προσληπτικές ενδεχομενικότητες μέσω συσχετίσεων δεσμών-πηγής και φασματομορφολογιών. Επιπρόσθετα, ενσωματώνει ειδικότερα χαρακτηριστικά ως προς την μουσική παιδεία και την μουσική παράδοση (όπως για παράδειγμα η τονικότητα και ο ρυθμός). Η ακουσματική χωρική μορφή

καταλαμβάνει περιοχές κάπου ανάμεσα στον αναπαραστατικό και βιωματικό χώρο και στους χώρους οι οποίοι παρέχονται μέσω της φασματομορφολογικής ενατένισης – από τους προσληπτικούς και φανταστικούς σχηματισμούς του φασματικού και του προοπτικού χώρου.

### 5.6.3. Ο φασματικός χώρος

Ο *φασματικός χώρος* (spectral space) αφορά τις φασματικές περιοχές στις οποίες εμπίπτουν οι φασματομορφολογίες και ο οποίος διαμορφώνεται δυναμικά καθώς αυτές κινούνται εντός του και μεταβάλλονται χρονικά. Στις περιπτώσεις όπου η μουσική εκφέρεται από διαστηματικές σχέσεις ο χώρος αυτός αφορά τον *χώρο τονικών συχνοτήτων* (tonal pitch space), μια ειδική περίπτωση κλιμακωτής διαβάθμισης του φασματικού χώρου σε βήματα ημιτονίων. Ο χώρος τονικών συχνοτήτων στην τονική μουσική κατανέμεται σε εκτάσεις (registers) ή περιοχές (regions) οι οποίες βασίζονται στην οκτάβα. Η μουσική στον χώρο τονικών συχνοτήτων κλίνει προς τονικά επίκεντρα και περιοχές της οκτάβας οι οποίες οριοθετούνται από καθορισμένες ακολουθίες συγχορδιών και τονικές μετατροπίες. Οι κινήσεις αυτές ακολουθούν συγκεκριμένα συμπεριφορικά μοτίβα τα οποία είναι πολιτισμικά επίκτητα και άρα αναπόδραστα. Κατά την ενόργανη λοιπόν μουσική, είτε αυτή αφορά σε τονικό ή ατονικό περιεχόμενο, οι χωρικές ποιότητες εκφέρονται μέσω της τονικής ανάπτυξης.

Στην ενόργανη μουσική έχουμε εκ των προτέρων επίγνωση του φασματικού χώρου καθώς γνωρίζουμε τις τονικές εκφραστικές δυνατότητες των ενόργανων συνόλων με αποτέλεσμα να παρουσιάζουμε και συγκεκριμένες προσμονές. Αντίθετα, στην ηλεκτροακουστική μουσική τα όρια του φασματικού χώρου δεν είναι εκ των προτέρων γνωστά αλλά καθορίζονται κατά την πορεία του έργου. Η πλήρωση του φασματικού χώρου, η αίσθηση του χωρικού εύρους, ο τρόπος που αναπτύσσεται, η θέση των υψηλών και των χαμηλών και ο τρόπος που επιτυγχάνεται, σχετίζονται άμεσα με τον τρόπο που ο ακροατής ερμηνεύει εξωγενείς παράγοντες καθώς αποτελούν ισχυρές σημάνσεις καθοριστικής σημασίας. Ο Smalley διακρίνει τέσσερα αντιθετικά ζεύγη τα οποία αποτελούν προσδιοριστικά χαρακτηριστικά για την

πλήρωση του φασματικού χώρου. Η *κενότητα–πληρότητα* (emptiness–plenitude) αφορά τον βαθμό κατά τον οποίο ένας χώρος είναι επαρκώς καλυμμένος και πλήρης ή οι φασματομορφολογίες καταλαμβάνουν μικρότερες περιοχές δημιουργώντας μεγάλα διάκενα, προσδίδοντας έτσι μια αίσθηση κενότητας και πιθανώς φασματικής απομόνωσης. Η *διαχυτικότητα–συγκέντρωση* (diffuseness–concentration) χαρακτηρίζει τον βαθμό με τον οποίο ο ήχος είναι είτε εξαπλωμένος και διάσπαρτος στον φασματικό χώρο ή βρίσκεται συγκεντρωμένος και συγχωνευμένος σε περιοχές. Οι *συνεχείς ροές–διάκενα* (streams–interstices) αναφέρονται στη διαστρωμάτωση του φασματικού χώρου σε στενότερες ή ευρύτερες συνεχείς ροές διαχωρισμένες από εμβόλιμα κενά. Η *επικάλυψη–διασταύρωση* (overlap–crossover) αφορά τέλος στον τρόπο με τον οποίο συνεχείς ροές ή φασματομορφολογίες παρεισδύουν η μια στον φασματικό χώρο της άλλης, ή κατευθυνόμενες προς μια νέα περιοχή κινούνται είτε περιμετρικά είτε διασταυρούμενα η μια έναντι της άλλης, χαρακτηριστικό το οποίο σχετίζεται άμεσα με τις διεργασίες κίνησης και ανάπτυξης των φασματομορφολογιών.

Ο φασματικός χώρος χαρακτηρίζεται από ποιότητες *φασματικής πυκνότητας* (spectral density) που μπορούμε σύμφωνα με τον Smalley να φανταστούμε ως ένα πέπλο, ένα παραπέτασμα ή ένα συμπαγές τείχος ευρύτερης ή μικρότερης έκτασης, καθένα από τα οποία επιτρέπουν ή εμποδίζουν στον ήχο να διεισδύσει σε ένα πλήθος διαβαθμίσεων ικανών να παρεμποδίσουν άλλες υπέρθετες φασματομορφολογίες. Κατ' αυτόν τον τρόπο ένας συμπυκνωμένος ή συμπιεσμένος φασματικός χώρος μπορεί να είναι τόσο συμπαγής που καθώς ασφυκτιά εμποδίζει άλλες φασματομορφολογίες. Ένας διαφανής φασματικός χώρος επιτρέπει στις φασματομορφολογίες να τον διαπερνούν ενώ ενδιάμεσες ποιότητες (ημιδιαπερατός, αδιαφανής) προκαλούν φαινόμενα συγκάλυψης (masking effect). Η φασματική πυκνότητα σύμφωνα με τον ίδιο σχετίζεται με την προοπτική της απόστασης και πρέπει ως εκ τούτου να λαμβάνεται υπ' όψη η θέση της στον χώρο γενικότερα. Εάν για παράδειγμα μια συμπυκνωμένη φασματική πυκνότητα πλήρους συχνοτικού εύρους τοποθετηθεί στο προσκήνιο σε μια κοντινή εστίαση, θα εμποδίσει άλλες φασματομορφολογίες να την διαπεράσουν καθώς θα δημιουργηθεί ένα συμπαγές τείχος εγγύς του ακροατή. Εάν η ίδια πυκνότητα μετατεθεί προς τα πίσω ο χώρος πλησίον του ακροατή θα ελευθερωθεί, έτσι ώστε να μπορεί να καταληφθεί από διαφορετικές φασματομορφολογίες. Μια

φασματομορφολογία βεβαίως δεν είναι απαραίτητο να έχει μια σταθερή προοπτική. Υπάρχουν επίσης προσληπτικά όρια σε σχέση με τον όγκο της φασματομορφολογικής πληροφορίας ο οποίος μπορεί να καταλάβει τον φασματικό και στερεοφωνικό χώρο: η υψηλή πυκνότητα αποδεικνύεται εχθρός της λεπτομέρειας στα κατώτερα επίπεδα.

Η έννοια του φασματικού χώρου εμπεριέχει μια αναλογικότητα ως προς τον "πραγματικό" χώρο: τα υψηλότερα τονικά ύψη μπορούν να εκληφθούν ως χωρικά υψηλότερα και τα χαμηλά ως χαμηλότερα, τα οποία εάν όμως ιδωθούν με πραγματικούς όρους χωρικής διάστασης δεν είναι "εκ φύσεως" υψηλά ή χαμηλά. Ένας λόγος για τον οποίον στην ηλεκτροακουστική μουσική εξομοιώνεται το φασματικό ύψος/ βάθος με το πραγματικό ύψος/ βάθος, μπορεί να αποτελεί το γεγονός πως τα υψηλά τονικά ύψη από κυματικής πλευράς θεωρούνται μικρότερα και επομένως μη εδραιωμένα. Ένας άλλος λόγος μπορεί να αποτελεί το γεγονός πως υψηλοί βαθμοί φασματικής κινητικότητας σχετίζονται με τις υψηλότερες τονικές περιοχές οι οποίες συχνά μπορούν να εντοπιστούν χωρικά σε αντιδιαστολή με την ασαφή, περισσότερο διάσπαρτη χωροθέτηση ενός μπάσου ήχου. Παρ' όλα αυτά η χωρική πρόσληψη συνδυάζει τις δύο αυτές πτυχές, μια δηλαδή κατ' αναλογία και μια πραγματική.

### 5.6.4. Από την Χωρομορφολογία στην Χωρομορφή

Στο προγενέστερο φασματομορφολογικό του μοντέλο ο Smalley επινόησε τον όρο Χωρομορφολογία για να τονίσει την εξειδικευμένη επικέντρωση στα χωρικά ποιοτικά χαρακτηριστικά τα οποία εκφέρονται από την ακουσματική μουσική. Μέσα από το μοντέλο αυτό ανέδειξε τους τρόπους με τους οποίους ο χώρος μορφοποιείται μέσω φασματομορφολογικών διεργασιών καθιστώντας τον μια νέα μορφή δεσμού-πηγής. Η φασματομορφολογική προσέγγιση ακολούθησε έτσι ένα κλασικό σχήμα το οποίο έχει κληροδοτηθεί από την τονική μουσική, σύμφωνα με το οποίο καθώς εκθέτουμε τα δομικά υλικά από τα οποία αποτελούνται τα μουσικά στοιχεία (θέματα, μοτίβα), τηρούμε επισταμένως μετασχηματισμούς και μορφές ανάπτυξης και καταλήγουμε σε μια θεώρηση του τρόπου με τον οποίο η εξέλιξη του υλικού μορφοποιεί τη δυναμική της χρονικής εμπειρίας. Κατά μια αντιστοιχία η Χωρομορφολογία καθώς ταξινομεί

συμπεριφορές φασματομορφολογιών και αναλύει τους τρόπους με τους οποίους αυτές σχετίζονται μεταξύ τους στο χρονικό συνεχές, αποτελεί περισσότερο μια μέθοδο ανάλυσης η οποία οδηγεί σε μια συντακτική δομή που ακολουθεί την πραγματεία του ακούσματος. Η παραδοσιακή αυτή μέθοδος μπορεί να αποφέρει μια εξαιρετικά αξιόπιστη ενδοσκόπηση ειδικότερα σε σχέση με το χρονικό βίωμα όπως αυτό προσλαμβάνεται σε διάφορες χρονικές εκτάσεις. Πολλά χωρικά μορφότυπα του μεταγενέστερου μοντέλου της Χωρομορφής εξάλλου αποτελούν χρονικές, δυναμικές διεργασίες στον φασματικό και προοπτικό χώρο. Επιπλέον η κατανόηση των χωρικών μορφοτύπων – τα μοτίβα και το ιδίωμα τους, η ανάπτυξη και η διαδοχή τους – γεννούν στο μυαλό του ακροατή προσδοκίες συνέχισης, μεταβολής ή διάρρηξης: προκύπτει μια επαγωγική διεργασία. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει την ουσία της στενής σχέσης μεταξύ χώρου και χρόνου.

Ωστόσο ο τρόπος με τον οποίο ο χώρος διατυπώνεται μέσω των εννοιών των χωρικών μορφοτύπων και της Χωρομορφής είναι περισσότερο σύνθετος καθώς εξελίσσεται σε ένα ανώτερο δομικό επίπεδο. Μια τέτοια μορφή προσέγγισης αρκετές φορές συμπίπτει με κάποιες από τις χρονικές υποδιαιρέσεις μιας σύνθεσης, καθώς συχνά οι χωρικές μεταβολές επιφέρουν μετατροπές και στις χρονικές δομές – γεγονός το οποίο πάντως δεν αφορά όλες τις περιπτώσεις. Μια ανάλυση η οποία βασίζεται σε χωρικά μορφότυπα αφορά σε μια σε βάθος διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο ο χρόνος εκφέρει χώρο καθώς και τους τρόπους με τους οποίους η χωρική μας εποπτεία μπορεί να εξελιχθεί, να προσαρμοσθεί ή να μεταβληθεί με την πάροδο του χρόνου. Ακολουθώντας μια χωρική προσέγγιση δεν είμαστε πλέον υποχρεωμένοι να καταλήξουμε σε μια χρονική κατάτμηση διάρθρωσης πολλαπλών επιπέδων, κάτι το οποίο ούτως ή άλλως πολλές φορές δεν είναι καν λειτουργικό. Είναι έτσι συχνά εφικτό να παράγουμε μια συνοπτική, ολιστική θεώρηση η οποία συμπυκνώνει τα θεμελιώδη στοιχεία της Χωρομορφής ενός ακουσματικού έργου, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που σε μια λειτουργία ακρόασης ηχοτοπίου είναι δυνατό να "συμπτύξουμε" τη χρονική διάσταση σε μια χωρική θεώρηση παραμερίζοντας κατά κάποιον τρόπο την χρονική εξέλιξη η οποία επέτρεψε να αναδειχθεί ο χώρος. Πολλά ακουσματικά έργα εξάλλου αντιστέκονται στην κατάτμηση επειδή ακριβώς δεν είναι δομημένα σε αμετακίνητες οντότητες και συμπαγείς ιεραρχίες αλλά σε τυπολογίες πολλαπλών

εκφάνσεων οι οποίες πολύ εύκολα μεταβάλουν μορφή και συγχωνεύονται με άλλες, αψηφώντας μορφολογικά όρια και κατηγοριοποιητικές σημάνσεις.

Στο συνθετικό επίπεδο μπορούν να ακολουθηθούν σύμφωνα με τον Smalley τρεις διαφορετικές διεργασίες ανάπτυξης της Χωρομορφής, οι οποίες συχνά διαπλέκονται μεταξύ τους. Η πλέον βασική αποτελεί μια περισσότερο παραδοσιακή "αφηγηματική" προσέγγιση κατά την οποία γίνονται αντιληπτά τα περάσματα ανάμεσα σε διαφορετικούς χώρους. Μια άλλη διεργασία αφορά στις μεταβολές των όψεων ενός μοναδικού χώρου κατά την οποία ο ακροατής τελικά προσλαμβάνει ως συνολική αίσθηση μια ολιστική χωρική επικράτεια. Μια τρίτη τέλος διεργασία περιλαμβάνει τη χρήση πολλαπλών χώρων, ανάμεικτων υλικών, πιθανών απότομων ενθέσεων και αποδιαρθρώσεων καθώς και την πρόσληψη ταυτόχρονων χώρων, αν και η τελική θεώρηση θα μπορούσε να αφορά εξίσου μια ολιστική αίσθηση. Μπορούμε επίσης να αναγνωρίσουμε διαφοροποιήσεις ανάμεσα σε έργα τα οποία μπορούν να χαρακτηριστούν και ως *φυσιοκρατικά* (*naturalist work*) και άλλα ως *παρεμβατικά* (*interventionist work*). Τα φυσιοκρατικά έργα εκτυλίσσονται με τρόπο "φυσικό" με ελάχιστες συρραφές και ρήξεις καθώς και με μια μεταβατική λογική· υπάρχει ένας βαθμός διαφάνειας στον τρόπο με τον οποίο τα πράγματα εξελίσσονται, πρωτίστως δε στον χειρισμό της μίξης, ενώ συχνά καταβάλλεται προσπάθεια συγκάλυψης των τεχνικών και αποφεύγεται η έκθεση τεχνολογικών σημάνσεων. Αντίθετα κατά την παρεμβατική προσέγγιση η ανάμειξη του συνθέτη είναι προφανής και το τεχνολογικό αποτύπωμα και οι τεχνικές είναι πρόδηλες στο είδος το υλικού και στους τρόπους εκμετάλλευσης του.

Αναμφίβολα η προσέγγιση μέσω του μοντέλου της Χωρομορφής μπορεί να γίνει ιδιαίτερα επωφελής εάν καταλαμβάνει έναν σημαντικό μορφοποιητικό ρόλο στη μουσική. Ο Smalley μάλιστα υπερθεματίζει λέγοντας πως ακολουθώντας την προσέγγιση της Χωρομορφής κατά τη μουσική ακρόαση σε ένα μεγάλο εύρος έργων της ακουσματικής μουσικής οδηγούμαστε στο *ουσιώδες περιεχόμενο της μουσικής φόρμας*,[428] γεγονός το οποίο μας επιτρέπει μέσα από συγκριτικές παρατηρήσεις να ανακαλύψουμε στυλιστικά χαρακτηριστικά και διεργασίες μορφοποίησης οι οποίες

428 Smalley 1997, 54.

απαντώνται τόσο στο σώμα έργων του ίδιου συνθέτη όσο και μεταξύ διαφορετικών συνθετών.

## 5.7. Χωρική σύνταξη της μίμησης και του ακούσματος

Όλα τα παραπάνω μοντέλα ανάλυσης τα οποία θέτουν τον χώρο στο συνθετικό επίκεντρο της Ακουσματικής Μουσικής συντέλεσαν στην ολοκλήρωση των ποικιλόμορφων προσεγγίσεων του ακουσματικού ειδώλου. Μπορούμε έτσι να χρησιμοποιήσουμε χωρικές έννοιες προκειμένου να διερευνήσουμε έργα τα οποία ακολουθούν συντακτικές προσεγγίσεις μέσω της αφαίρεσης (abstracted) όπως ηχοτοπία και προσεγγίσεις δεσμών-πηγής ή και άλλες περιπτώσεις έργων περισσότερο "αφαιρετικών" (abstract), αναδεικνύοντας έτσι τον μεγάλο εκφραστικό πλούτο ενός μοναδικού αισθητικού μέσου το οποίο μπορεί να εξερευνήσει πλήρως τον ηχητικό χώρο.

Η πρώτη περίπτωση αφορά σε έργα τα οποία εντάσσονται στην πραγματεία της μίμησης, και τα οποία αναλύονται με μεγάλο βαθμό πληρότητας από προσεγγιστικές μεθόδους και μοντέλα όπως αυτό της Χωρομορφής. Σε άλλες περιπτώσεις όπου τα έργα ακολουθούν περισσότερο μια σύνταξη ακούσματος, μια δηλαδή περισσότερο αφηρημένη μουσική προσέγγιση, άλλα μοντέλα όπως το προτεινόμενο μοντέλο του ετεροπροσδιορισμού των ισομορφιών κρίνονται επαρκέστερα. Στη διαπίστωση αυτή συμβάλλει το γεγονός πως στα έργα αυτά τα βασικά χωρικά μορφότυπα στα οποία αναλύεται η Χωρομορφή, κυρίως δε αυτά του χώρου δεσμού-πηγής και του αισθητικο-κινητικού μοντέλου του προοπτικού χώρου, παρέχουν ελάχιστη πληροφορία για την επαρκή ανάλυση τους. Στις περιπτώσεις αυτές η χωρική διάσταση καλύπτεται επαρκέστερα μέσα από ένα πλήθος μορφολογικών σημάνσεων οι οποίες σχετίζονται με ισομορφίες ρυθμού, υφής, φάσματος και δυναμικών, τις ετεροπροσδιοριστικές συσχετίσεις τους, τον βαθμό μετασχηματισμού τους στο χρονικό συνεχές καθώς και την κατανομή τους στο συνθετικό και επιτελεστικό επίπεδο.

Ακολουθούν δύο τέτοια χαρακτηριστικά παραδείγματα έργων της ευρύτερης ηλεκτροακουστικής και ακουσματικής μουσικής. Στο πρώτο από αυτά οι μορφές και τα χωρικά σχήματα συμβαδίζουν περισσότερο με το μοντέλο της Χωρομορφής του Smalley, ενώ το δεύτερο καθώς ακολουθεί μια περισσότερο αφαιρετική σύνταξη του ακούσματος συντάσσεται πληρέστερα με το ετεροπροσδιοριστικό μοντέλο των ισομορφιών.

### 5.7.1. Χώρος και σύνταξη της μίμησης: Jean-Claude Éloy – *Gaku-No-Michi / "Tokyo"* (1977-78)

Το *Gaku-No-Michi* (σε απόδοση, "*Les Voies de la musique*" – οι διαδρομές της μουσικής ή "*Le Tao de la musique*") πραγματοποιήθηκε το 1977-78 στα Electronic Music Studio της Ιαπωνικής Ραδιοφωνίας (NHK) στο Τόκυο. Ένα έργο υποβλητικό το οποίο ακολουθεί μια ρέουσα πυκνή σκηνική δράση και ο ίδιος ο Éloy το περιγράφει ως ένα "*φιλμ χωρίς εικόνα, για ηλεκτρονικούς και concrète ήχους*".[429] Εδώ το πρώτο μέρος του έργου, *"Tokyo" – The way of everyday sounds (from the concrete to the abstract)*, αποτελεί μια σπουδή στον τρόπο με τον οποίο ήχοι από την καθημερινότητα της πόλης αναμεμειγμένοι με ήχους από την παραδοσιακή θρησκευτική μουσική της Ιαπωνίας, σταδιακά εξαϋλώνονται σε μια ατέρμονη ρυθμική περιδίνηση από αιωρούμενες ηχητικές μάζες.

Από τις πρώτες αυτές περιγραφές, τον τίτλο του έργου αλλά και τις πηγές που χρησιμοποιεί ο συνθέτης είναι φανερό πως πρόκειται για μια σύνθεση που ακολουθεί την σύνταξη της μίμησης. Η σύνθεση ξεκινάει με ήχους της πόλης – αναγγελίες από κάποιον σταθμό, ανθρώπινη ομιλία, ήχοι από μηχανές, αλλά και κάποιο μπάσο κρουστό μιας θρησκευτικής τελετουργίας. Σε αυτές τις περιπτώσεις οι χώροι δεσμού-πηγής μεταφέρονται αυτούσιοι, ως ένα εμβυθιστικό περιβάλλον ηχοτοπίου το οποίο υποκαθιστά το οπτικό ερέθισμα: οι χώροι–στιγμιότυπα της καθημερινότητας, προβάλλονται με την πλέον εμφατική αναπαραστατική τους μορφή στο εποπτικό μας πεδίο σε έναν δυνητικό προοπτικό χώρο ανάμεσα στο ζεύγος των ηχείων.

429 http://www.eloyjeanclaude.com/PressGakuEng.html

Δεν πρόκειται όμως για ένα έργο ηχοτοπίου, καθώς ο Éloy με μια χαρακτηριστική μαεστρία μετασχηματίζει το υλικό του στα δομικά στοιχεία από τα οποία αποτελείται και επαναδομεί ένα νέο χωρικό περιβάλλον το οποίο εν πολλοίς διατηρεί τα αρχικά χωρικά του χαρακτηριστικά. Η μεταμόρφωση αυτή ξεκινάει ήδη μετά περίπου τα πρώτα πέντε λεπτά (5’03”) όπου ο συνθέτης θραυσματοποιεί το αρχικό υλικό αθροίζοντας το σταδιακά σε ένα πλέγμα πυκνών υφών οι οποίες μέσα από αργά μακρόσυρτα glissandi δίνουν την αίσθηση ενός ατέρμονου στροβιλισμού γύρω από ένα νοητό χρονικό άξονα προς το προοπτικό βάθος του ηχητικού χώρου. Αναπαράγεται έτσι μια αίσθηση περιδίνησης ενός πυκνού ηχητικού όγκου στο ηχητικό πεδίο η οποία κυριαρχεί για τα επόμενα πέντε περίπου λεπτά, ώσπου σταδιακά (10’15”) ελαχιστοποιείται και λύεται, παραχωρώντας το πεδίο σε μια ανθρώπινη ομιλία η οποία λειτουργεί σαν μια γέφυρα για το επόμενο θέμα (11’05”). Εδώ έχουμε μια σταδιακή εισαγωγή μακρών χρονικά συνηχητικών αντηχήσεων οι οποίες καθώς πυκνώνουν φασματικά δημιουργούν ευδιάκριτες μακρές τονικές γραμμές που αλληλοεπικαλύπτονται, ενώ καθώς μετά από μερικά λεπτά σβήνουν (15'00”) απομένει ένα συνηχητικό νέφος. Η αναρώτηση της ανθρώπινης φωνής “*What is..., what is...*” και “*What is for you Japanese sound?*” η οποία επανέρχεται σε διάφορα χρονικά σημεία (από το 16’22” έως και το 16’47”) λειτουργεί με μια προγραμματική διάθεση ως προς την σύνθεση και προφανώς αφορά ένα ερώτημα που αγγίζει και τον ίδιο τον συνθέτη.

Η ίδια περίπου δομική αλληλουχία λειτουργεί και στο υπόλοιπο μέρος της σύνθεσης: συναθροίσεις θραυσμάτων από επεξεργασμένες πηγές του ευρύτερου περιβάλλοντος, η σταδιακή τους πύκνωση σε συνηχητικές μακρόσυρτες γραμμές αντηχητικών glissandi και η επακόλουθη έκλυση τους η οποία οδηγεί σε μικρά επεισόδια που λειτουργούν ως γέφυρες (ενδεικτικά στα 27’07”, 28’38”, 36’21”, 38’20”, 41’24”, 42’28”, 43’09”). Ο Éloy χτίζει έτσι πολλαπλούς αφηγηματικούς χώρους οι οποίοι αλληλοδιαδέχονται ο ένας τον άλλον συναποτελώντας το ενιαίο αφήγημα για την Χωρομορφή του Τόκυο. Ο ήχοι που κυριαρχούν και οι μετασχηματισμοί τους στο μεγαλύτερο μέρος του έργου έχουν σαφή προέλευση, με ελάχιστες εξαιρέσεις μικρών ακουσματικών και ηλεκτρονικών στοιχείων (όπως για παράδειγμα στο 29'20”). Ο συνθέτης επιλέγει έτσι μια δομή συντακτικής μίμησης. Ο ηχητικός εδώ χώρος

δομείται εξίσου αποτελεσματικά και στα τρία χωρικά επίπεδα τα οποία συναποτελούν την έννοια της Χωρομορφής – τον προοπτικό δηλαδή χώρο, τον χώρο δεσμού-πηγής και τον φασματικό χώρο. Ο προοπτικός χώρος υποστηρίζεται από μια πληθώρα διεργασιών κίνησης και ανάπτυξης των φασματομορφολογιών, κυρίως δε από τις μακρόσυρτες κινήσεις του υλικού και τις περιδινήσεις του στο φασματικό επίπεδο και στο επίπεδο της υφής δημιουργώντας έτσι έναν άξονα με σκηνικό προοπτικό επίκεντρο, γεγονός το οποίο προσδίδει μια αίσθηση μεγάλου σκηνικού βάθους. Οι σημάνσεις δεσμών-πηγής δημιουργούν από μόνες τους μια οικεία χωρική αίσθηση: οι αναγγελίες, οι ήχοι των συρμών, οι διάφορες μηχανές αλλά και τα κρουστά όργανα των θρησκευτικών τελετουργιών αποτελούν γνώριμες πηγές οι οποίες μεταφέρουν το δικό τους χωρικό αποτύπωμα. Ο φασματικός χώρος χαρακτηρίζεται από έναν πλούτο αφηγηματικών επιπέδων τα οποία καθώς κινούνται και μεταβάλλονται χρονικά δημιουργούν μια αίσθηση φασματικής πυκνότητας, μια ηχητική μάζα η οποία διαρκώς μεταβάλλεται.

Συνολικά λοιπόν πρόκειται για ένα έργο με μεγάλη χωρική αίσθηση, στην οποία συντελούν ένα πλήθος από διακριτά χωρικά μορφότυπα τα οποία συνδιαμορφώνουν από κοινού μια ενιαία Χωρομορφή. Η ίδια αυτή διεργασία δημιουργίας του ηχητικού χώρου μπορεί εξίσου αποτελεσματικά να αναλυθεί και από ένα πλήθος ισομορφιών – κυρίως δε αυτών της υφής και της ηχητικής μάζας (δυναμικές, φάσμα) –, αλλά και μοτίβων επαναληπτικότητας τόσο στο μικρο- όσο και στο μακροσκοπικό επίπεδο οργάνωσης, των ετεροπροσδιορισμών τους, αλλά και μιας ιδιαίτερα αναπαραστατικής διεργασίας κατανομής τους στο στερεοφωνικό πεδίο.

### 5.7.2. Χώρος και σύνταξη του ακούσματος: François Bayle – *Les Couleurs De La Nuit* (1982)

Για τον Bayle κεντρικό στοιχείο της μουσικής δημιουργίας αποτελεί αυτό που ο ίδιος αποκαλεί *ηχητικό είδωλο* (images-de-sons). Σύμφωνα με αυτήν την προσέγγιση σκοπός της συνθετικής διεργασίας είναι να μπορέσει να αναδείξει μέσω της ακουσματικής ακρόασης ποιότητες ειδώλων οι οποίες "*καθώς κινούνται στον χώρο*

*ακρόασης δημιουργούν, παρόμοια με το πέταγμα μιας πεταλούδας, προβολές από χρωματικές αναλαμπές*."[430]

Το *Les Couleurs De La Nuit*, σύνθεση του 1982, αποτελεί μια τέτοια περίπτωση. Ουσιαστικά πρόκειται για μια δημιουργική περίοδο όπου ο συνθέτης απομακρύνεται από την πραγματεία της μίμησης και ακολουθεί μια σύνταξη στο πλέον αφαιρετικό σχήμα της Ακουσματικής Μουσικής σε μια καθαρή πραγματεία του ακούσματος. Ενδεικτικά έργα αποτελούν και τα σχετικά σύγχρονα *Erosphère* (1979-80) και *Motion-Emotion* (1985) –σε μεγαλύτερο πάντως βαθμό το δεύτερο απ' ότι το πρώτο. Διαφοροποιείται έτσι από τα έργα της πρώτης περιόδου του – *Espaces inhabitables* (1967), *Jeîta Ou Murmure Des Eaux* (1969) –, στα οποία η συντακτική μίμηση κυριαρχεί. Πρόκειται πάντως για μια γενικότερη τάση αρκετών συνθετών της ακουσματικής και γενικότερα της ηλεκτροακουστικής μουσικής οι οποίοι καθώς απομακρύνονται από τους πιο συμπαγείς ήχους του ιδιώματος της Συγκεκριμένης Μουσικής αποζητούν μια άλλη γλώσσα όπου, παρόλο που στο επίκεντρο της βρίσκεται το ηχητικό αντικείμενο, δομείται και οργανώνεται με πιο αφαιρετικούς μουσικά πλέον όρους.[431] Στην συντακτική αυτή προσέγγιση καθώς οι κινήσεις του υλικού και οι αντιστικτικές παραθέσεις του, οι εκθέσεις του και οι μετασχηματισμοί του πραγματοποιούνται με μια μαεστρία αντίστοιχη με αυτήν της κλασικής φόρμας, μια ανάλυση μέσω μορφοτύπων προοπτικών χώρων και χώρων δεσμού-πηγής αδυνατεί να καλύψει επαρκώς το χωρικό φαινόμενο.

Στη γενική του δομή το έργο αποτελείται από εννέα μέρη (1.*Animé*, 2.*Plus Animé*, 3.*Trois Andantes–Couleurs Froissées*, 4.*Trois Andantes–Lune Floue*, 5.*Trois Andantes – Bouffées*, 6.*Nuit Noire*, 7.*Nuit Fauve*, 8.*Nuit Blanche* και 9.*Nuit Dénouée*) – μικρά σε έκταση επεισόδια (δύο μόλις ξεπερνούν τα επτά λεπτά ενώ τα περισσότερα κυμαίνονται χονδρικά μεταξύ δύο και τεσσάρων λεπτών). Τα μέρη μοιράζονται σε αυτά που κυριαρχεί η ηχητική δράση, οι έντονες δυναμικές διακυμάνσεις και η φασματική ενέργεια (1, 2, 6, 7, 8, 9) και σε άλλα περισσότερο χωρικά εξαπλωμένα με

430 Sub Rosa editorial review, SR371-2013. (https://www.subrosa.net/en/catalogue/early-electronic-music/francois-bayle-les-couleurs-de-la-nuit.html)

431 Μια τάση εξάλλου στην οποία και ο ίδιος ο Schaeffer διέβλεπε καθώς προέκρινε την ανάπτυξη ενός "solfège των ήχων", σε μια μετάβαση από την υποκειμενική αντίληψη σε ένα πιο αντικειμενικό πλαίσιο οργάνωσης της ακουσματικής μουσικής (Schaeffer 2017 (1966), 65).

αργές μεταβάσεις και περισσότερο σταθερή ηχητική πλοκή (3, 4, 5). Το έργο λοιπόν στο σύνολο του δομείται σε αντιστοιχία με την κλασική διάρθρωση γ-α-γ (γοργό-αργό-γοργό). Την υπόθεση αυτή ενισχύει το γεγονός πως το αρχικό ηχητικό θέμα στα μέρη 1 και 2 (*Animé* και *Plus Animé*) επανέρχεται στα τελευταία τέσσερα με τη μορφή έκθεσης–ανάπτυξης–επανέκθεσης σε ένα είδος "ηχητικής μετατροπίας". Μπορεί λοιπόν κανείς να υποθέσει πως με το έργο αυτό ο Bayle προσεγγίζει το ηχητικό είδωλο και τις εκφάνσεις του με μια τυπολογία κλασικής διάρθρωσης. Τα είδωλα που χρησιμοποιεί ο Bayle συχνά αποτελούν ελάχιστες μουσικές αρθρώσεις από οριακά (ή υποθετικά) αναγνωρίσιμες ενόργανες ή άλλες πηγές. Κανείς έχει την αίσθηση πηγών οι οποίες προέρχονται από μικρές γοργά επαναλαμβανόμενες δοξαριές εγχόρδων ή χειρονομίες τους (pizzicati, χτύπημα με το δοξάρι),[432] μικρές φράσεις ή απότομες ατάκες από πνευστά, αλλά και υφές για τις οποίες δεν έχουμε ξεκάθαρη αίσθηση προέλευσης της πηγής: στικτές γραμμές, μεταλλικές υφές κ.α. Κάθε μία από αυτές τις ηχητικές οντότητες αποτελούν ηχητικά σημεία στα οποία ο συνθέτης συχνά επανέρχεται, τοποθετώντας τα σε παράλληλες δομές μιας χρονικής κατά βάση αφήγησης, αυτούσια ή μεταλλαγμένα. Εμπλέκει έτσι το στοιχείο της μνήμης προκειμένου να δομήσει μια νέα μορφή μουσικής φόρμας η οποία στο επίκεντρο της αντί για τον μουσικό φθόγγο έχει το ηχητικό είδωλο και τους μετασχηματισμούς του. Σε ένα τέτοιο σύμπαν ηχητικών σημείων η ίδια η πράξη της μετατροπίας έγκειται στο γεγονός πως κάθε ηχητικό είδωλο αναπαράγεται σε άλλες ταχύτητες ή τονικότητες και άλλες φορές στον συνδυασμό και των δύο.

Ο Bayle με τη σύνθεση λοιπόν αυτή δομεί έναν ηχητικό χώρο σε μια μουσική σύνταξη λιγότερο μιμητική ο οποίος μπορεί να αναλυθεί καλύτερα μέσα από ισομορφικά σχήματα υφών, δυναμικών και φάσματος, τους μεταξύ τους ετεροπροσδιορισμούς, αλλά και τις χρονικές και μορφολογικές κατανομές τους στην έκταση του συνθετικού χρόνου.

### i. 1.*Animé*, 2.*Plus Animé*

432 Το αρχικό υλικό από τα έγχορδα αποτελεί ένα μικρό μέρος λίγων δευτερολέπτων από ένα concerto του Corelli, σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη (βλ. σελ. 135 στο συνοδευτικό κείμενο του cd-booklet στην έκδοση, Bayle, François. 2012. *50 Ans D' Acousmatique*, INA-GRM; INA G 6033/6047).

Το έργο εκκινεί άμεσα παραθέτοντας τα δομικά στοιχεία τα οποία ο συνθέτης θα χρησιμοποιήσει στο μεγαλύτερο μέρος του. Στα δύο αυτά πρώτα μέρη κυριαρχεί μια διαρκής ρέουσα παράθεση του υλικού σε τέσσερις τουλάχιστον διαστρωματώσεις. Η βασική διαστρωμάτωση αποτελείται από μια επαναλαμβανόμενη ακολουθία από αυτό που φαίνεται να είναι μια μικρή φθογγική εκφορά από έγχορδα, αρχικά σε μια ταυτοφωνία και στην εξέλιξη της μια διφωνία σε διάστημα πέμπτης καθαρής και σε ένα διπλό είδωλο με μια ελαφρά χρονική καθυστέρηση (ξεχωρίζει από το 2'02" μέχρι και το 2'07"). Στα ελάχιστα σημεία όπου αυτή η βασική διαστρωμάτωση παύει (όπως μεταξύ περίπου του 6'26" και 6'51") ακούγονται ξεκάθαρα οι τρεις υπόλοιπες διαστρωματώσεις/ γραμμές αφήγησης: στο πρώτο επίπεδο κυριαρχεί μια έντονη, στικτή κίνηση ακουσματικής προέλευσης η οποία επανέρχεται κατά διαστήματα, σε ένα δεύτερο επίπεδο θαμποί χτύποι οι οποίοι εμπλέκονται με παφλασμούς στο νερό και ένα τραγουδιστό κελάρυσμα, ενώ όλη η δομή υποστηρίζεται από μια περισσότερο υπόκωφη τρίτη διαστρωμάτωση τοποθετημένη σε ένα προοπτικό βάθος μιας σχετικά υψίσυχνης γοργά επαναληπτικής δομής, όμοια με αυτήν ενός νυχτερινού εντόμου (γρύλος ;). Οι δύο αυτές ομάδες διαστρωματώσεων περιπλέκονται σε όλη τη ροή του πρώτου αυτού μέρους. Συχνά μάλιστα παρεμβάλλονται και μικρά επεισόδια αποτελούμενα από ελάχιστες μουσικές φράσεις εγχόρδων –όπως η ίδια η φράση σε διάστημα πέμπτης (από το 2'11") ή χειρονομίες από pizzicati–, τα οποία εισάγονται ευδιάκριτα σε διάφορα σημεία όπως στο 2'34" ή στο 4'16" και που ωστόσο λειτουργούν περισσότερο ως ηχητικά είδωλα παρά ως μουσικά σημαίνουσες πράξεις. Μια μικρή κατάλυση από πυκνές αποσπασματικές ανακρούσεις στα τελευταία δευτερόλεπτα του πρώτου αυτού μέρους οδηγούν σχεδόν αδιάλειπτα στο δεύτερο μέρος το οποίο εισάγεται με μια μπάσα υπόκωφη κίνηση ενός επαναλαμβανόμενου μοτίβου και αρκετές χειρονομίες σε έγχορδα κατά βάση όργανα (μπάσες χορδές, χτυπήματα με το δοξάρι, pizzicati) μαζί με κάποιες από τις προηγούμενες διαστρωματώσεις οι οποίες όμως φαίνεται να αναπτύσσονται και να εξελίσσονται σε μεγαλύτερο βαθμό. Από το 1'01" περίπου εισάγεται μια μικρή φράση στα έγχορδα σε βρόχο επανάληψης, επίσης σε διάστημα πέμπτης, η οποία κυριαρχεί σε όλο το υπόλοιπο μέρος καθώς και ένα δεύτερο είδωλο της σε μια χρονική και τονική μετατόπιση μιας οκτάβας υψηλότερα. Συχνά παρεμβάλλονται μικρά glissandi θορύβου τα οποία καταλήγουν με μια κρουστική συνήθως έκλυση. Το μέρος αυτό

λύνεται οριστικά με μια αραίωση και αποδυνάμωση των πηγών του προκειμένου να οδηγηθούμε στα επόμενα τρία αργά μέρη (3, 4 και 5).

Αν και σαφώς μπορούμε να διακρίνουμε (ή ακόμη και να φανταστούμε) πηγές για τις οποίες έχουμε ισχυρές συσχετίσεις δεσμών-πηγής, ακόμη και ένα μικρό προοπτικό βάθος, παρόλα αυτά οι χωρικές αποτυπώσεις χώρων δεσμών-πηγής και προοπτικού χώρου φαίνεται να μην αποτελούν το ισχυρό σημείο ανάδειξης της χωρικότητας. Περισσότερες χωρικές υποδηλώσεις μπορούμε ωστόσο να ανακαλύψουμε αναλύοντας το πρώτα αυτά δύο μέρη μέσω του μοντέλου των ετεροπροσδιοριστικών ισομορφιών. Διακρίνουμε έτσι καταρχάς ένα ισχυρό παλλόμενο ισομορφικό ρυθμικά μοτίβο το οποίο καθώς λειτουργεί στο υπόβαθρο αποτελεί τον κεντρικό καμβά και δημιουργεί έναν πρωτογενή ηχητικό χώρο εντός του οποίου συνδιαλέγονται ετεροπροσδιοριστικά ηχητικά είδωλα με έντονες φασματικές σημάνσεις και σημάνσεις υφών. Στο πρώτο μέρος (*Animé*) το μοτίβο αυτό είναι ευδιάκριτο ως η ταυτοφωνία των εγχόρδων και η μετέπειτα διφωνία τους. Προκύπτει λοιπόν ένα πρώτο χωρικό υπόστρωμα το οποίο δημιουργείται από μια ρυθμική επαναληπτικότητα με μεγάλο βαθμό ισομορφίας που ωστόσο μεταβάλλεται αρκετές φορές ως προς τις δυναμικές διακυμάνσεις της. Οι υφές οι οποίες περιπλέκονται γύρω από αυτήν τη ρυθμική γραμμή αφορούν κυρίως χαρακτηριστικά μάζας και ιδιοσύστασης και δρουν κυρίως ετεροπροσδιοριστικά μεταξύ τους, παράγοντας έτσι τα δικά τους χωρικά υποστρώματα. Επιπρόσθετα στην τελική μίξη του μέρους αυτού (αλλά και σε όλο το έργο συνολικότερα) ο Bayle κατανέμει το υλικό σε μια χωρική διάρθρωση στερεοφωνικού πεδίου με μεγάλες εναλλαγές στο στερεοφωνικό είδωλο, γεγονός που επιτείνει την αίσθηση της χωρικής έκτασης ενώ και οι εναλλαγές στο δυναμικό πεδίο κατά τη μίξη δημιουργούν ένα ευκρινές χωρικό βάθος.

Το δεύτερο μέρος περισσότερο φασματικά εδραιωμένο –καθώς καταλαμβάνει τον μεσαίο και χαμηλό φασματικό χώρο–, λειτουργεί με μια παρόμοια τεχνική. Μια ρυθμικά επαναληπτική ισομορφία –μια μικρή φράση σε επανάληψη από έγχορδα– χτίζει ξανά το βασικό χωρικό μοτίβο. Εντός του κινούνται τα υπόλοιπα είδωλα, τα οποία καθώς λειτουργούν ετεροπροσδιοριστικά τόσο από πλευράς υφής όσο και από φασματικής και δυναμικής μορφής, διαμορφώνουν ξεχωριστές διακριτές χωρικές

οντότητες οι οποίες διαπλέκονται σε μια συνεχή ροή με το βασικό υπόστρωμα. Στο μέρος αυτό συντελείται και μια πρώτη μετατροπία του ηχητικού ειδώλου καθώς από το μέσον του περίπου ακούγεται ξεκάθαρα ένα δεύτερο είδωλο της φράσης των εγχόρδων με ταυτόχρονη χρονική και τονική διολίσθηση.

ii. *Trois Andantes*: 3.*Couleurs Froissées*, 4.*Lune Floue*, 5.*Bouffées*

Τα τρία αυτά ενδιάμεσα μέρη λειτουργούν περισσότερο ως μια ενδιάμεση γέφυρα ανάμεσα στους χώρους του πρώτου (μέρη 1 και 2) και του δεύτερου μέρους (μέρη 6, 7, 8 και 9), μια δραματουργική άσκηση ύφους η οποία προετοιμάζει την τελική επίλυση. Εδώ ίσως να διαφαίνεται μια μεγαλύτερη σύνταξη μίμησης από όσο στο υπόλοιπο έργο. Κύριο χαρακτηριστικό των τριών αυτών ενδιάμεσων μερών αποτελεί η φασματική εξάπλωση αργά εξελισσόμενων διαστρωματώσεων οι οποίες ενθέτονται σε διαδοχικά κύματα μέσα από ανοδικά κινούμενες δυναμικές γραμμές. Κυριαρχεί έτσι μια χρονική αδράνεια η οποία επιτρέπει στις υφές (ανάμεσα στις οποίες και υπομνήσεις από φράσεις πνευστών οργάνων) να εξαπλωθούν σε ένα χωρικό συνεχές. Συχνά αυτή η φαινομενικά βραδεία εξάπλωση διακόπτεται από απότομες ατάκες από πηγές θορύβου και πνευστών οι οποίες δημιουργούν μια υπόκωφη αίσθηση αναμονής για μια εξέλιξη η οποία ωστόσο δεν πραγματοποιείται. Ο ηχητικός χώρος εδώ διαμορφώνεται κυρίως μέσω των διαφορετικών φασματικών διαστρωματώσεων και των διαστρωματώσεων υφής οι οποίες καθώς κινούνται ετεροπροσδιοριστικά σε χρονικές επαλληλίες δημιουργούν κατάλληλα επίπεδα χωρικής διάρθρωσης. Ενδιαφέρον έχει επίσης το τρίτο μέρος (*Bouffées*) στο οποίο αν και αρχικά εισάγεται ένα διαφορετικό ελαφρώς γρηγορότερο θέμα εν είδει ιντερλούδιου, τελικά επιστρέφει στο αργό μοτίβο των δύο προηγούμενων μερών.

iii. 6.*Nuit Noire*, 7.*Nuit Fauve*, 8.*Nuit Blanche*, 9.*Nuit Dénouée*

Τα τέσσερα αυτά μέρη με τα οποία ολοκληρώνεται το έργο αποτελούν κατά κύριο λόγο υπομνήσεις και μεταλλάξεις του αρχικού υλικού που παρουσιάστηκε στα μέρη 1 και 2. Το *Nuit Noire* χρησιμοποιεί ένα πλήθος από χωρικές επικράτειες που απαντώνται στο *Animé* και οι οποίες εκφέρονται μέσω ισομορφιών υφής, ρυθμικών

ισομορφιών και ετεροπροσδιορισμών δυναμικής, με μια ελαφρώς διαφοροποιημένη παράθεση. Προς το τέλος του μέρους αυτού πραγματοποιείται ένα crescendo μέσα από μια πύκνωση θραυσμάτων καταληκτικών φράσεων, οι οποίες όμως δεν ολοκληρώνουν κάποια μετάβαση. Με αντίστοιχο τρόπο το *Nuit Fauve* το οποίο ακολουθεί, αποτελεί ουσιαστικά μια παραλλαγή του *Plus Animé* καθώς χρησιμοποιεί παρόμοια επιμέρους ηχητικά είδωλα με μια επίσης ελαφρώς διαφοροποιημένη χωρική διάρθρωση. Σε αντίθεση με τη σχετικά αργή εισαγωγή του, το μέρος αυτό καταλήγει σε μια πύκνωση των ειδώλων προετοιμάζοντας δραματουργικά την κορύφωση του έργου στο επόμενο όγδοο μέρος. Στο *Nuit Blanche* – το οποίο πλαισιώνεται από ένα παρόμοιο χωρικό υπόστρωμα με το *Plus Animé* –, κυριαρχεί ένα πλήθος φασματικών μετατροπιών μέσω τονικών και χρονικών διολισθήσεων οι οποίες παρατίθενται σε αντιδιαστολή με τα πρωταρχικά ηχητικά ειδώλα (ήχοι από pizzicato, χτυπήματα δοξαριού, μικρές φθογγικές φράσεις εγχόρδων). Το ενδιαφέρον εδώ αφορά στο γεγονός πως οι διολισθήσεις αυτές πραγματοποιούνται με δραματουργικά κριτήρια: τα μετασχηματισμένα θραυσματικά είδωλα σε παράθεση με την αρχική τους μορφή δημιουργούν μια αυξανόμενη ένταση, ενώ καθώς οι σημάνσεις πηγής-δεσμού είναι αρκετά ισχυρές, η αφύσικη αυτή εκφορά τους δημιουργεί μια παράδοξη αίσθηση. Το ηχητικό αυτό μεταβαλλόμενο χωρικό πεδίο συμπληρώνει κατάλληλα η διαρκής εξαπλωμένη κατανομή τους στη μίξη του στερεοφωνικού πεδίου. Μια αρχική κατάληξη παρουσιάζεται στο 3'53” όπου το υλικό αραιώνει σημαντικά για να επανέλθει ωστόσο σε ένα τελικό crescendo από το 4'50” και έπειτα. Το *Nuit Dénouée* εισάγεται δυναμικά συνεχίζοντας την ορμητική κατάληξη του προηγούμενου μέρους με τις χαρακτηριστικές πολλαπλές φασματικές μετατροπίες των ειδώλων, ώσπου στο 0'33” ελαττώνεται προσωρινά για να συνεχίσει μια τελευταία παράθεση τους με πολύ μικρότερη όμως ένταση αυτή τη φορά. Από το 1'42” ξεκινάει η τελική έκλυση με μια σταδιακή αραίωση των υλικών.

Το αξιόλογο εγχείρημα που πραγματοποιεί ο Bayle με το *Les Couleurs De La Nuit* αφορά στο γεγονός πως προσπαθεί να ανακαλύψει μια νέα σύνταξη του ηχητικού ειδώλου μιμούμενος εκφορές και τυπολογίες από θραύσματα ενόργανων πηγών ενός ορχηστρικού συνόλου. Χρησιμοποιεί έτσι μορφές και σχήματα από την κλασική τυπολογία της ενόργανης παραδοσιακής οργάνωσης προκειμένου να την εφαρμόσει

σε ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο ηχητικό είδωλο. Η λειτουργία αυτή πραγματοποιείται σε τρία επίπεδα. Αφενός μέσω των ίδιων των πηγών οι οποίες αφορούν σε μικρές θραυσματικές φράσεις από φυσικά μουσικά όργανα, αποτελούμενες κυρίως από φθογγικές και εκτελεστικές χειρονομίες εγχόρδων πρωτίστως –και πνευστών δευτερευόντως– οργάνων. Εδώ οι διασυνδέσεις δεσμού-πηγής είναι αναπόφευκτα ισχυρές και δημιουργούν αντίστοιχες αναμονές αλλά και ένα κατάλληλο χωρικό υπόβαθρο το οποίο δομείται κυρίως από υφές μάζας και ιδιοσύστασης. Σε ένα δεύτερο επίπεδο αφορά στις ίδιες τις χειρονομικές εκφορές των ηχητικών πηγών οι οποίες προσομοιάζουν αυτές μιας ενόργανης διάρθρωσης. Τα ηχητικά είδωλα μιμούνται τις κινήσεις των φυσικών οργάνων μέσα από ένα πλήθος τυπικών χειρονομιών: crescendi, glissandi, απότομα ανοδικά περιγράμματα (ατάκες), συναθροίσεις και διαζεύξεις, γεγονός που προσομοιάζει μια περισσότερο “φυσική” χωρική λειτουργία. Σε ένα τρίτο επίπεδο η συντακτική αυτή μίμηση του ακούσματος εντοπίζεται στις μετατροπίες που υφίστανται τα ηχητικά είδωλα με παρόμοιο τρόπο με τον οποίο λειτουργούν στην ενόργανη δομική διάρθρωση: τονική και χρονική διολίσθηση σε αντιστοιχία με την φθογγική μετατροπία. Η ίδια εξάλλου η συνολική δομή του έργου, τόσο με τα μέρη γ-α-γ όσο και με τη λογική της έκθεσης του θέματος, της ανάπτυξης του και της επανέκθεσης και κατάληξης παραπέμπει σαφώς σε μια κλασική δραματουργική δομή. Πρόκειται δηλαδή για μια άσκηση ύφους την οποία ο Bayle προσπαθεί να αποτυπώσει στο ηχητικό είδωλο. Το *Les Couleurs De La Nuit* αποτελεί έτσι ένα έργο ακούσματος το οποίο χρησιμοποιεί την μίμηση της ενόργανης μουσικής δραματουργίας.

## 5.8. Προς μια ολιστική Χωρική σύνταξη

Η ανάγκη για μια νέα γλώσσα στην ηλεκτροακουστική μουσική δημιουργία με αφορμή την ακουσματική μουσική και το ακουσματικό είδωλο, αποτέλεσε το νέο στοιχείο το οποίο ανέδειξε τις μεταβολές που συντελέστηκαν στις δεκαετίες του 1970 και 1980. Μια γλώσσα η οποία όχι απλώς αναλύει και ερμηνεύει αλλά επαληθεύει και επαναπροσδιορίζει το χωρικό φαινόμενο στη μουσική δημιουργία. Στην κατεύθυνση αυτή συνέβαλλαν τα κατηγοριοποιητικά σχήματα του Emmerson, κυρίως δε τα μορφολογικά μοντέλα που ανέπτυξε ο Smalley.

Ο Smalley αντιλαμβάνεται πως μια στενά συντακτική μορφή ταξινόμησης συμπεριφορών και συσχετίσεων στο χρονικό συνεχές, σε ένα δομικό πλαίσιο αντίστοιχο με αυτό της τυπομορφολογίας του Schaeffer, ερμηνεύει ως ένα σημείο τα φαινόμενα αλλά δεν επαρκεί. Αυτό συμβαίνει ακριβώς επειδή πολλά ακουσματικά έργα καθώς δεν είναι δομημένα σε ιεραρχικές δομές αλλά σε τυπολογίες πολλαπλών εκφάνσεων οι οποίες πολύ εύκολα μεταβάλουν μορφή, αντιστέκονται στην χρονική κατάτμηση. Σε μια τέτοια συνθήκη στη θέση του χρονικού στοιχείου αναδεικνύονται χωρικά μορφότυπα τα οποία παράγουν μια ολιστική θεώρηση του φαινομένου.

Εάν ωστόσο το μοντέλο της Χωρομορφής επαρκεί για να καλύψει το μεγαλύτερο μέρος των σώματος της ακουσματικής μουσικής, το ερώτημα αφορά σε ένα γενικότερο Χωρικό μοντέλο. Ένα τέτοιο μοντέλο θα μπορούσε να συμπεριλάβει όχι μόνο ηλεκτροακουστικά έργα τα οποία δυσκολεύονται να ερμηνευθούν με το μοντέλο της Χωρομορφής –έργα δηλαδή τα οποία ακολουθούν μια περισσότερο αφαιρετική σύνταξη του ακούσματος– αλλά και έργα από την υπόλοιπη ηλεκτρονική αλλά και ενόργανη δημιουργία.

Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελούν δύο συνθέσεις του Ligeti στα τέλη της δεκαετίας του 1960 οι οποίες συνοψίζουν με πολύ εύγλωττο τρόπο τα παραπάνω ζητήματα. Το *Continuum for Harpsichord* (1968) και ιδιαίτερα η δεύτερη σπουδή *Coulée* για εκκλησιαστικό όργανο (1969) αποτελούν δύο έργα τα οποία κινούνται στα όρια διαφορετικών στάσεων και αντιλήψεων της μουσικής δημιουργίας. Κατ' αρχάς και στα δύο αυτά έργα ο συνθέτης χρησιμοποιεί όργανα με ισχυρή σήμανση: τόσο το τσέμπαλο όσο και το εκκλησιαστικό όργανο αποτελούν μουσικά όργανα της παλαιάς εποχής με ελάχιστα "αποδεκτή" χρήση στη νέα μεταπολεμική μουσική, μικρή ηχοποιητική εκφορά και περιορισμένο δυναμικό και εκφραστικό εύρος. Ο Ligeti χρησιμοποιεί επίσης μια γραμματική δοκιμασμένη στους τελευταίους αιώνες αποτυπώνοντας σε κάθε παρτιτούρα με μεγάλη λεπτομέρεια και ακρίβεια τα τονικά κλειδιά, τη φθογγική διαδοχή, τις δυναμικές και εκφραστικές διακυμάνσεις. Το αποτέλεσμα ωστόσο εντυπωσιάζει καθώς παρόλο που με βάση τα παραπάνω συμφραζόμενα η μουσική θα έπρεπε να εντάσσεται σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο, ο

συνθέτης κατορθώνει αντίθετα από αυτό που προσδοκεί να ακούσει κανείς, να αρθρώσει κάτι εντελώς διαφορετικό. Μέσα από μια πυκνή ροή, ταχύτατα επαναλαμβανόμενων φθόγγων –σε ένα πλήθος περίπου 15 με 16 ανά δευτερόλεπτο– ο ακροατής προσλαμβάνει ένα συνεχές ηχητικό σώμα το οποίο σε αρκετά σημεία αναπαράγει την ακουστική ψευδαίσθηση παλμικά επαναλαμβανόμενων τονικοτήτων οι οποίες κανονικά δεν υπάρχουν στην παρτιτούρα – σε μια αντιστοιχία με τους περιοδικούς παλμούς στην ελάχιστη μουσική. Αυτό είναι ακόμα πιο εμφανές στο δεύτερο έργο όπου καθώς οι φθόγγοι από το εκκλησιαστικό όργανο έχουν μια συνηχητική διάρκεια, ο ήχος μοιάζει να εξαπλώνεται σε ένα συνεχές μόρφωμα.

Η μεταμόρφωση αυτή από μια στενά χρονοποιητική γραμματική σε ένα χωρικό συνεχές είναι αρκετά εντυπωσιακή αλλά και ενδεικτική μιας ανάγκης για μια νέα περισσότερο ολιστική προσέγγιση του Ηχητικού Χώρου. Μια προσέγγιση η οποία μπορεί να βασιστεί στα τέσσερα κριτήρια της προτεινόμενης εργασίας, δηλαδή σε αυτά της ισομορφίας, του ετεροπροσδορισμού, της χρονικής αδράνειας και της κατανομής. Σε μια τέτοια συνθήκη μπορούν να περιληφθούν και άλλες εξωιδρυματικές εκφάνσεις της ευρύτερης ηλεκτρονικής μουσικής, αλλά και οι νέες τάσεις της μεταψηφιακής εποχής.

# 6. Από την αισθητική του σφάλματος στην μεταψηφιακή εποχή

*Η ηλεκτρονική ηχοποιητική πρωτοπορία του 1970. Τα νέα μέσα* (*Manovich*). *Η επενέργεια της χρήσης. Η σχηματική αναπαραστατικότητα του εργαλείου. Ελλειπτικός χρόνος και πολλαπλές αφηγήσεις. Η Αισθητική του Σφάλματος* (*Cascone*). *Μορφολογίες και μορφώματα σφάλματος. Μορφές ηχητικού χώρου*: *θραυσματικός χώρος, ο χώρος ως η μετασχηματιστική επίδραση των ψηφιακών εργαλείων, ο χώρος ως ελάχιστη πληροφορία, ο χώρος ως άχρονη μορφή, ο χώρος ως κίνηση υφών, λυρικός χώρος. Η μεταδιαδυκτιακή εποχή*: *Ηχητικοί χώροι εμβυθιστικής λειτουργίας. Χώροι ετεροπροσδιοριστικών σημάνσεων. Χώροι "σφάλματος" και μεταψηφιακοί χώροι.*

## 6.1. Μια νέα ψηφιακή πραγματικότητα

Το χρονικό διάστημα από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα χαρακτηρίζεται ολοκληρωτικά και αμετάκλητα από ένα μέσο και μια τεχνολογία τα οποία επρόκειτο τελικά να κυριαρχήσουν όχι μόνο στις τεχνικές και στις τέχνες αλλά και σε ένα ευρύ φάσμα εφαρμογών και εν τέλει στην ίδια την καθημερινή ζωή. Ο *ηλεκτρονικός υπολογιστής* και η *ψηφιακή τεχνολογία* θα συμπαρασύρουν στο πέρασμα τους οτιδήποτε γνώριμο μέχρι τότε και θα αναδείξουν νέες μορφές και αντιλήψεις σε σχέση με το πώς βιώνουμε την πραγματικότητα. Κύρια χαρακτηριστικά της νέας αυτής τεχνολογίας αποτελούν η ταχύτητα και ο αποθηκευτικός όγκος, η ανάκτηση και η μνήμη, η μεγάλη μετασχηματιστική επίδραση, η πολλαπλή και ομοιογενής αναπαραγωγή της πρωτότυπης μορφής, η μειωμένη υλική εξάρτηση και ως εκ τούτου η αντοχή στη χρονική φθορά.[433] Το κέντρο βάρους μετατοπίζεται πλέον στην κωδικοποιημένη πληροφορία και στη διαχείριση της γεγονός το οποίο αναδεικνύει άλλες μορφές λειτουργίας της ανθρώπινης πρόσληψης και της υλικής εμπειρίας προκρίνοντας έτσι μια διαφορετική βίωση του παρόντος.

Το χρονικό αυτό διάστημα μπορεί να χωριστεί σε τρεις περιόδους. Στην πρώτη περίοδο της πρώιμης ψηφιακής εποχής, από τις αρχές δηλαδή περίπου της δεκαετίας του 1980 μέχρι και τις αρχές περίπου της δεκαετίας του 1990, εμφανίζονται νέες μικρές μηχανές –οι μικροϋπολογιστές– οι οποίες συνοδεύονται από ένα πλήθος

433 Και με κυρίαρχες ιδιότητες αυτές της υπολογιστικής δυνατότητας (computability), της διακριτοποίησης (discretization) και του κατακερματισμού (fragmentation) (Schubert 2021, 13).

εφαρμογών οικιακής για πρώτη φορά χρήσης με κύριο άξονα την ψυχαγωγία. Στη μουσική δημιουργία η μεγάλη μεταβολή σχετίζεται με ένα απροσδόκητο άνοιγμα σε ένα ευρύτερο κοινό καθώς κατασκευάζεται μια νέα γενιά γλωσσών προγραμματισμού για τη μουσική μέσω μικροϋπολογιστή και ένα πλήθος εφαρμογών για τη διαχείριση και την επεξεργασία του ήχου. Χαρακτηρίζεται επίσης από ένα νέο πρωτόκολλο επικοινωνίας (MIDI) το οποίο επιτρέπει τη διασύνδεση διαφορετικών ηλεκτρονικών μουσικών συσκευών μεταξύ τους, κυρίως όμως επιδρά στην ανάπτυξη νέων διεπαφών ανάμεσα στον μουσικό εκτελεστή και στα νέα αυτά ψηφιακά εργαλεία. Από πλευράς μορφής και σχεδίασης η τεχνολογία αυτή αφορά κατά κύριο λόγο στο σύνολο της έναν μετασχηματισμό χρήσεων και πρακτικών των αναλογικών μέσων στο νέο ψηφιακό περιβάλλον.

Η δεύτερη περίοδος, από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1990 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 2000, συνοδεύεται από δύο επαναστατικές τεχνολογικές μεταβολές οι οποίες πραγματοποιήθηκαν σχεδόν παράλληλα: η εμφάνιση γρήγορων πλέον επεξεργαστών και το άνοιγμα του διαδικτύου ως παγκόσμιος ιστός στο ευρύ κοινό. Η νέα τεχνολογία των γρήγορων μικροεπεξεργαστών επέτρεψε την ανάδειξη ενός νέου ψηφιακού περιεχομένου το οποίο πλέον μετατοπίζει το κέντρο βάρους από την προέκταση του υλικού μας κόσμου προς την κατασκευή μιας άυλης πραγματικότητας και τη σταδιακή εμβύθιση σε αυτήν. Στη μουσική τέχνη η εξέλιξη αυτή έχει μεγάλη επίδραση καθώς για πρώτη φορά είναι δυνατή η υλοποίηση σύνθετων ηχητικών αλγορίθμων στον πραγματικό χρόνο εκτέλεσης με αποτέλεσμα την ανάπτυξη μιας νέας μορφής μουσικής επιτέλεσης αυτής των *live electronics*, της ηλεκτρονικής δηλαδή μουσικής εκτέλεσης σε πραγματικό χρόνο. Ο υπολογιστής πλέον αποτελεί ένα ισότιμο μουσικό όργανο με δυνητικά απεριόριστες εκφραστικές δυνατότητες. Ταυτόχρονα η ραγδαία ανάπτυξη ενός παγκόσμιου συστήματος δικτύων σε μια νέα μορφή περιεχομένου –ο παγκόσμιος ιστός (world wide web)– αρχικά συνενώνει πόρους, πληροφορίες και πρακτικές και σταδιακά καταλήγει στη διαμόρφωση μιας συνδεδεμένης πραγματικότητας (on-line reality) καθώς επίσης και σε ένα τεράστιο πλέγμα μιας νέας μορφής διασύνδεσης, αυτής των επονομαζόμενων κοινωνικών δικτύων. Το γεγονός αυτό επιδρά καταλυτικά τόσο στη διάχυση των μουσικών έργων

και την πρόσβαση του κοινού σε αυτά αλλά και σε άλλες μορφές ακρόασης της μουσικής δημιουργίας.

Η τελευταία περίοδος η οποία εκκινεί στα τέλη περίπου της δεκαετίας του 2000 έχει ως κύριο χαρακτηριστικό την πλήρη διείσδυση της ψηφιακής τεχνολογίας σε κάθε σχεδόν καθημερινή ανθρώπινη δραστηριότητα, επιδρά με νέες μορφές οι οποίες υλοποιούν περιβάλλοντα εμβύθισης (immersive environments) και αφορά σε μια νέα μεταψηφιακή αντίληψη όπου η ίδια η τεχνολογία δεν αποτελεί απλώς ένα εργαλείο αλλά διατρέχει έναν πολυδιάστατο αναπαραστατικό κόσμο. Στο πεδίο της μουσικής δημιουργίας και των ευρύτερων τεχνών κυριαρχεί ένα πλέγμα μικτών τεχνικών οι οποίες αναδιατυπώνουν το αισθητικό ζητούμενο μέσω διαφορετικών προσληπτικών μορφών και ερεθισμάτων, επιδρώντας και αναδεικνύοντας μια άλλη προσληπτική λειτουργία πολλαπλών επιπέδων. Συντελείται έτσι μια νέα μουσική διατύπωση με κυρίαρχα χαρακτηριστικά την πολυαισθητηριακή πρόσληψη, ευρύτερες δικτυακές και πολυμεσικές τεχνικές, νέες μορφές ενός μεταψηφιακού σειραϊσμού, αλλά και μια τάση προς μια "ψηφιακή αναλογικότητα" μέσω κυρίως των απτικών τεχνολογιών.

Ως προς την ακαδημαϊκή μεταπολεμική μουσική η εποχή αυτή χαρακτηρίζεται από την πλήρη επικράτηση του ιδιώματος της Ηλεκτροακουστικής Μουσικής και της ακουσματικής εκφοράς έναντι άλλων μορφών όπως ο ηλεκτρονικός σειραϊσμός, ο οποίος παρόλο που υποστηρίχθηκε σθεναρά από θεσμούς, πρόσωπα και φορείς –με κύριο άξονα το IRCAM και τον Pierre Boulez– γνώρισε μια σταδιακή συρρίκνωση και ουσιαστικά περιορίστηκε σημαντικά. Στην ενόργανη μουσική δημιουργία από τα μέσα της δεκαετίας του 1990, κυρίως δε από το 2000 και έπειτα, μια νέα γενιά συνθετών πειραματίστηκε με νέες υβριδικές μορφές οι οποίες συνδυάζουν ιδιωματικές εκφορές του παρελθόντος. Χαρακτηριστικές τέτοιες περιπτώσεις αποτελούν συνθετικές προσεγγίσεις όπως μιας ατονικής οργάνωσης του ηχοχρωματισμού (*Kaija Saariaho*) ή ενός ιδιότυπου χειρονομικού σειραϊσμού (*Ondřej Adámek*) –αμφότεροι αν και σε διαφορετικές ηλικιακά γενιές είχαν μαθητεύσει με τον Boulez– ενώ φυσικά δεν λείπουν και οι επιστροφές σε περισσότερο γνώριμα ιδιώματα όπως μιας ακόμη διατύπωσης του νεο-Ρομαντισμού,

είτε σε καθαρή (*Missy Mazzoli*) είτε σε υβριδική μορφή με ηλεκτρονικά μέσα (*Anna Clyne*).

Το ζήτημα με την Ηλεκτροακουστική Μουσική παρόλο που εμπλουτίστηκε με νέα μέσα και τεχνολογίες – κυρίως με νέες μουσικές διεπαφές, την δυνατότητα ζωντανής εκτέλεσης και τα πολυκάναλα συστήματα διάχυσης του ήχου –, ήταν πως παρέμενε προσκολλημένη στην καθαρότητα του ιδιώματος μέσα από αποδεκτά μορφολογικά πρότυπα, μια στάση την οποία οι συνθέτες της προάσπισαν μέσω εξειδικευμένων θεσμών, φορέων και οργανισμών. Η μουσική δημιουργία αυτού του είδους περιχαρακώνεται και χαρακτηρίζεται από μια εσωστρέφεια και μια νέα ιδρυματική αντίληψη. Καθώς ωστόσο οι τεχνολογίες γίνονται ολοένα και περισσότερο προσιτές στο ευρύ κοινό, δίνεται η δυνατότητα και σε ένα μεγάλο πλήθος εξωιδρυματικών συνθετών και δημιουργών να αρθρώσουν νέες ηχοποιητικές εκφορές με τα ίδια μέσα τα οποία μέχρι πρότινος χρησιμοποιούνταν με μια στενή δημιουργική λογική. Σηματοδοτείται έτσι ένα μεγάλο άνοιγμα της μεταπολεμικής μουσικής σε νέες ηχοποιητικές κατά κύριο λόγο εκφάνσεις, μεταβολή ιδιαίτερα εμφανής κατά τις δεκαετίες του 1990 και 2000.

Για κάποιους συνθέτες της Ηλεκτροακουστικής Μουσικής η προβληματική αυτή στάση γίνεται αντιληπτή. Προτάσσουν έτσι την *αισθητική του σφάλματος*, μια νέα αντίληψη η οποία ξεπερνάει τις ακαδημαϊκές λογικές περί καθαρότητας της μουσικής εκφοράς και η οποία αποδέχεται διάφορες μη-κανονιστικές μορφές (μορφές "σφάλματος") που εστιάζουν κυρίως στο glitch και σε μορφότυπα αποκοπής (clicks, cuts), σε μια δηλαδή στιγμιαία και απότομη διαταραχή στην ομαλή συνέχεια του μέσου, καθώς και στον θόρυβο (noise). Η αισθητική αυτή προσέγγιση πέρα από το γεγονός πως διαμορφώνει ένα νέο μορφοτυπικό πλαίσιο ενέχει και την παραδοχή πως και άλλες ευρύτερες πρακτικές γύρω από την ηλεκτρονική μουσική δημιουργία μπορούν να γίνουν αποδεκτές οι οποίες δεν εμπίπτουν απαραίτητα στα στενά ακαδημαϊκά πλαίσια. Αναγνωρίζεται έτσι ένα πλήθος νέων πρακτικών το οποίο απαντάται σε ένα σώμα δημιουργών της ευρύτερης αστικής ηλεκτρονικής μουσικής, ένα μεγάλο άνοιγμα σε νέες μουσικές αφηγήσεις και νέες εκφορές που ξεπερνούν τα στενά ακαδημαϊκά και λόγια πρότυπα και οι οποίες σηματοδοτούν μια νέα εποχή στη

μουσική δημιουργία. Απέναντι στις νέες αυτές πιο ανοικτές μορφές μουσικής έκφρασης φαίνεται πως πρόκειται ουσιαστικά για μια μάχη την οποία ο στενός ακαδημαϊκός κύκλος μοιάζει να χάνει.[434]

Οι περιπτώσεις αυτές αφορούν μια νέα γενιά δημιουργών οι οποίοι δεν μπορούν να κατηγοριοποιηθούν στη λόγια μουσική δημιουργία αλλά ούτε και στην καθημερινή εκλαϊκευμένη (popular) ηλεκτρονική μουσική. Καλύπτουν έτσι ένα ευρύ φάσμα συνθετικών πρακτικών και προσεγγίσεων οι οποίες ανάμεσα σε άλλα περιλαμβάνουν μορφές όπως το glitch (*Christian Marclay*, *Yasunao Tone*, *Ryoji Ikeda*), εκδοχές ενός αφαιρετικού ηλεκτρονικού μινιμαλισμού (*Mika Vainio*, *Alva Noto*), τεχνικές ηχητικού collage (*John Oswald*), ηλεκτρονικές ηχητικές ατμόσφαιρες (*Éliane Radigue*), μικτές τεχνικές ηχοτοπίου (*Hildegard Westerkamp*), ηχητικές καταγραφές/ φωνογραφίες (*John Levack Drever*), μεγάλες ηχητικές εγκαταστάσεις στο φυσικό τοπίο (*Alan Lamb*), πολυμεσικές μεταψηφιακές αφηγήσεις (*Alexander Schubert*) και πολλά άλλα.

Στο αρκετά ευρύ πλήθος αυτών των εξωακαδημαϊκών κατά βάση εκφορών η παρούσα εξέταση θα εστιάσει στις πολλαπλές μορφές διατύπωσης του χωρικού ιδιώματος, την λειτουργία του ως κεντρικού μροφοποιητικού στοιχείου και την εξέλιξη του μέσα από διαφορετικές διατυπώσεις. Αν και η περίοδος αυτής της εκδοχής του Ηχητικού Χώρου στη νέα ψηφιακή και ακολούθως μεταψηφιακή πραγματικότητα εκκινεί χονδρικά κατά τη δεκαετία του 1990, όπως κάθε εποχή έχει και τα προλεγόμενα της τα οποία εκκινούν δύο δεκαετίες νωρίτερα και τα οποία προοιωνίζουν το νέο αυτό άνοιγμα στη μουσική δημιουργία.

## 6.2. Η ηλεκτρονική ηχοποιητική πρωτοπορία του 1970

Στη δεκαετία του 1970 παράγονται συνθέσεις στις οποίες κυριαρχεί μια νέα ηχοποιητική εκφορά εκτός των ιδρυματικών πλαισίων της νέας μεταπολεμικής μουσικής. Πρόκειται κυρίως για έργα από συνθέτες και δημιουργούς οι οποίοι είτε είχαν περιορισμένη πρόσβαση στα λιγοστά και περίκλειστα ακαδημαϊκά κέντρα και ερευνητικά ιδρύματα, είτε δεν ασπάζονταν τα στενά φορμαλιστικά πρότυπα που εξ

434 Barrachina 2007. Η τάση αυτή αφορά μια προβληματική που είχε διαβλέψει πολύ προγενέστερα ο Michel Chion (Chion 1977). Βλ. σχετικά και κεφ. 4.2.4.

ορισμού αυτά έθεταν. Σημαντικό ρόλο στην κατεύθυνση αυτή έπαιξαν τα νέα μέσα που ήταν πλέον προσβάσιμα σε αρκετούς από αυτούς. Φορητές συσκευές ηχητικής καταγραφής –με εμβληματικότερο ίσως όλων το μοντέλο *Nagra*– μια σειρά από νέα μοντέλα μαγνητοφώνων αλλά και νέα μοντέλα συνθετητών αποτελούσαν πλέον μια σαφώς περισσότερο προσιτή οικονομικά επιλογή σε σχέση με το παρελθόν.

Δημιουργήθηκαν έτσι νέοι ιδιωτικοί εξωιδρυματικοί χώροι με κυριότερο αυτόν του προσωπικού εργαστηρίου (home studio) στους οποίους οι συνθέτες μπορούσαν να εκφραστούν ελεύθερα έξω από ιδιωματικούς περιορισμούς. Η διάχυση και η προβολή παρόλα αυτά του συνθετικού τους έργου ήταν ακόμη περιορισμένη καθώς στους εξειδικευμένους μουσικούς θεσμούς (συναυλιακοί χώροι, φεστιβάλ, διαγωνισμοί και αναθέσεις) κυριαρχούσαν ακόμη τα ερευνητικά ιδρύματα της μεταπολεμικής μουσικής πρωτοπορίας. Νέες ωστόσο τεχνολογίες έφεραν τη δυνατότητα αναπαραγωγής των μουσικών έργων στο ευρύ κοινό: το ραδιόφωνο, οι δίσκοι βινυλίου μακράς διάρκειας και η κασέτα, μια μικρή φορητή, ελαφριά εκδοχή της μαγνητοταινίας, αποτελούσαν τα νέα οικιακά μέσα μουσικής αναπαραγωγής στα οποία ο μέσος οικιακός καταναλωτής είχε πλέον πρόσβαση. Στη συνθήκη αυτή αν και οι εταιρείες μουσικής παραγωγής στόχευαν πρωτίστως στο εμπορικό κέρδος, υπήρξε παρόλα αυτά χώρος και για εξειδικευμένες παραγωγές οι οποίες απευθύνονταν σε ένα πιο ανοιχτό σε νέα ακούσματα κοινό. Οι συναυλίες αποτέλεσαν επίσης μια μορφή ανοιχτής επικοινωνίας μεταξύ των δημιουργών και των ακροατών τους. Στις περιπτώσεις αυτές δεν ήταν λίγες οι φορές που αυτές φιλοξενούνταν εκτός των θεσμικά καθιερωμένων φεστιβάλ σε εξωιδρυματικούς χώρους περισσότερο ανοιχτούς σε νέες μορφές μουσικής έκφρασης, όπως σε αίθουσες τέχνης ή πολλές φορές ακόμη και σε αυτοσχέδιους χώρους ακρόασης.

Κυρίαρχο λοιπόν ζητούμενο σε αυτή τη στενά ιδρυματική εποχή[435] ήταν η ελεύθερη υπόσταση του συνθέτη. Να μπορεί δηλαδή να κατοχυρώσει αφενός την εκφραστική του αυτονομία και αφετέρου τη δυνατότητα να επικοινωνεί το συνθετικό του έργο με το κοινό. Ένα δεύτερο σημαντικό στοιχείο, το οποίο συχνά παραλείπεται, αποτελεί το γεγονός πως οι νέες μορφές επικοινωνίας και τα νέα μέσα ηχητικής αναπαραγωγής

435 Βλ. σχετικά και στις ενότητες 4.2.3 και 4.2.4.

διαμόρφωσαν ένα σώμα ακροατών το οποίο εκτεινόταν πέραν των ακαδημαϊκών ορίων καθώς δεν αφορούσε ένα εξειδικευμένο κοινό με μια ιδιαίτερη μουσική εκπαίδευση αλλά ένα κοινό μιας ευρύτερης μουσικής παιδείας η οποία εξαπλωνόταν ολοένα και περισσότερο.

Μια παράλληλη λοιπόν κίνηση απέναντι στα ιδρυματικά κέντρα δημιουργείται στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και κυρίως κατά τη δεκαετία του 1970 με κύριο μέσο εκφοράς τον συνθετητή. Στους συνθέτες αυτούς συγκαταλέγονται ανάμεσα σε άλλους και οι *Maryanne Amacher*, *Charles Cohen*, *Laurie Spiegel*, *Suzanne Ciani*, *Mort Garson*, *Éliane Radigue* και *Morton Subotnick.* Οι δημιουργοί αυτοί χρησιμοποίησαν τον συνθετητή με μια διαφορετική λογική από αυτήν που ακολούθησε ένα πλήθος μουσικών της αστικής ηλεκτρονικής δημιουργίας, αντίθετα δηλαδή από την επικρατούσα τάση όπου το όργανο αυτό αντιμετωπίστηκε ως ένα μέσο μελωδικής σολιστικής απόδοσης –σε αρκετές μάλιστα περιπτώσεις μιμούμενο γνώριμες στυλιστικές και ηχοχρωματικές εκφορές. Ο συνθετητής ως εργαλείο μουσικής σύνθεσης διέθετε αφενός μια λειτουργία επαναληπτικής μορφής διακριτών βημάτων μέσω της μονάδας ακολουθιακής εκτέλεσης (sequencer) και αφετέρου ένα πλήθος ιδιαίτερων ηχοχρωματικών δυνατοτήτων και ηχοποιητικών εκφορών οι οποίες διέφεραν από μοντέλο σε μοντέλο. Τις δυνατότητες αυτές οι παραπάνω συνθέτες τις εκμεταλλεύτηκαν ποικιλοτρόπως.

### i. Morton Subotnick – *Silver Apples of the Moon* (1967)

Ο Morton Subotnick αποτελεί μια από τις εμβληματικότερες μορφές της πρώιμης αυτής περιόδου καθώς και έναν από τους πρώτους συνθέτες οι οποίοι πειραματίστηκαν με τον συνθετητή ως προς τις συνθετικές, ηχοχρωματικές και εκτελεστικές του δυνατότητες. Ανάμεσα σε άλλα παρήγαγε μια σειρά από συνθέσεις με το μέσο αυτό, κυρίως στα τέλη της δεκαετίας του 1960 με αρχές της δεκαετίας του 1970. Έργο αναφοράς για την περίοδο αυτή αποτελεί το *Silver Apples of the Moon* (1967) σε ανάθεση από την δισκογραφική εταιρία *Nonesuch Music*, ένα από τα πρώτα δισκογραφικά έργα δημιουργημένο εξ ολοκλήρου από εμπορικό συνθετητή ευρείας

χρήσεως.[436] Η σύνθεση αυτή, μοιρασμένη για τις ανάγκες εγγραφής στις δύο πλευρές του δίσκου μακράς διαρκείας (long play record – LP) σε δύο μέρη με διάρκειες 16'30" και 15'00" αντίστοιχα, αποτελεί προϊόν μιας πολύμηνης εξαντλητικής ενασχόλησης του συνθέτη με το νέο αυτό μέσο. Ξεχωρίζει για τη φρεσκάδα και την πρωτοτυπία της καθώς παρουσιάζει μια νέα μουσική γλώσσα η οποία αποδρά από τα στερεοτυπικά ακαδημαϊκά σχήματα της εποχής και συνδυάζει με μια ευφάνταστη δημιουργική πλοκή στοιχεία τόσο από τις πρωτοπορίες του παρελθόντος όσο και από περισσότερο συντεταγμένα μορφοποιητικά σχήματα. Χαρακτηριστικό στοιχείο αποτελεί το ρυθμικό sequencing που κυριαρχεί κυρίως στο δεύτερο μέρος (αλλά και στο πρώτο μέρος μεταξύ 2'26" και 6'27"), ηλεκτρονικοί ρυθμικοί παλμοί οι οποίοι εναλλάσσονται οριοθετώντας το πλαίσιο εντός του οποίου ξεδιπλώνονται μικρές επαναλαμβανόμενες μουσικές φράσεις με πρωτότυπο ηλεκτρονικό ηχοχρωματικό περιεχόμενο. Ειδικότερα στο δεύτερο μέρος του έργου και για περίπου οκτώ λεπτά (1'21"–9'14") εισάγεται σταδιακά ένα καταιγιστικό ρυθμικό crescendo ηλεκτρονικών ήχων πρωτόγνωρο για τα μουσικά δεδομένα της εποχής. Ο ηχητικός χώρος δομείται έτσι μέσω ετεροπροσδιοριστικών σχημάτων από ρυθμικές και ηχοχρωματικές ισομορφικές αλληλουχίες οι οποίες λειτουργούν ως χωρικά τοπόσημα στον ευρύτερο ηχητικό καμβά. Με τη σύνθεση αυτή ο Subotnick σηματοδοτεί ένα ορόσημο συνθετικής ευρηματικότητας και τόλμης καθώς χρησιμοποιεί ένα νέο ηλεκτρονικό μέσο με πρωτόγνωρο για την εποχή τρόπο ανοίγοντας νέους μουσικούς δρόμους. Αποτέλεσε έτσι και την έμπνευση για πολλούς σημαντικούς καλλιτέχνες από ένα ευρύ φάσμα διαφορετικών μουσικών ιδιωμάτων, όπως για παράδειγμα στον χώρο της fusion ηλεκτρονικής jazz (ενδεικτικές είναι οι αναφορές που υπάρχουν στο *Rain Dance* του *Herbie Hancock* έξι χρόνια αργότερα).

ii. Éliane Radigue – *Opus 17* (1969),
*Chry-ptus I, II* (1971),
*Adnos I, II, III* (1974-80)

Η *Éliane Radigue* αποτελεί επίσης μια σημαντική μορφή της γενικότερης αυτής τάσης της δεκαετίας του 1970, του ανεξάρτητου δηλαδή εξωιδρυματικού συνθέτη, η οποία αφού είχε μαθητεύσει για ένα διάστημα με τον Pierre Schaeffer διαχώρισε τη θέση της

436 Πρόκειται για το πρωτοεμφανιζόμενο μοντέλο Buchla 100

αποχωρώντας από το GRM και αναζήτησε τον δικό της διαφορετικό δρόμο, αρχικά χρησιμοποιώντας ως κύριο μέσο το μαγνητόφωνο και έπειτα τον συνθετητή. Η Radigue ανέπτυξε ένα πολύ ιδιαίτερο μουσικό ιδίωμα το οποίο χαρακτηρίζεται για την ελάχιστη χρονική κίνηση και τα έντονα συνηχητικά στοιχεία. Οι συνθέσεις της αποτελούν ηλεκτρονικά ηχητικά τοπία που αναδύονται μέσα από σχεδόν αμετάβλητες, πολύ αργά εξελισσόμενες τονικές τροχιές ημιτονοειδών συνήθως κυματομορφών και οι οποίες συχνά συνηχούν μεταξύ τους παρουσιάζοντας διακροτηματικά φαινόμενα. Στα πρώτα της έργα με μαγνητόφωνο στα τέλη της δεκαετίας του 1960, όπως στο *Opus 17* (1969), χρησιμοποιεί την τεχνική της *επαναληπτικής ανατροφοδότησης* (looped tape feedback) σε επεξεργασμένους ήχους, γεγονός το οποίο έχει σαν αποτέλεσμα μέσα από αργές χρονικές μεταβάσεις τον σχηματισμό πολλαπλών επικαλυπτόμενων ηχητικών ειδώλων και τη δημιουργία φασματικών χώρων. Ακόμη και στη μόνη σύνθεση όπου η ηχητική πηγή είναι ξεκάθαρα αναγνωρίσιμη, στο εισαγωγικό δηλαδή *Étude*, το πιάνο σταδιακά αποσυντίθεται σε ένα ηχητικά ανερμάτιστο σώμα: κλασικά μελωδικά μοτίβα και φράσεις που καθώς επαναλαμβάνονται καταλήγουν σε μια ηχητική μάζα στην οποία κυριαρχούν τα ιδιοσυχνοτικά της χαρακτηριστικά σε μια κίνηση όμοια με το σύγχρονο *I Am Sitting in a Room* του *Alvin Lucier*. Στη δεκαετία του 1970 έχοντας πλέον πρόσβαση στους συνθετητές[437] επεκτείνει τους πειραματισμούς της στο νέο αυτό μέσο. Παράγει έτσι μια σειρά από έργα τα οποία αποτελούνται από τονικά κρατήματα κυματομορφών (drones) που εξαπλώνονται αμετάβλητα σε ένα χρονικό συνεχές σε μεγάλες χρονικές εκτάσεις. Στον εξαπλωμένο αυτόν χρόνο οι ελάχιστες μεταβολές στο φασματικό και ηχοχρωματικό περιεχόμενο πραγματοποιούνται βαθμιαία σε μεγάλα χρονικά διαστήματα σε βαθμό που σχεδόν δεν γίνονται αντιληπτές. Εδώ οι χώροι που παράγονται παρόλο που μοιάζουν στατικοί και με μεγάλο βαθμό ισομορφίας και έναν ελάχιστο φασματικό ετεροπροσδιορισμό, όταν ο ακροατής αφεθεί στο άκουσμα τους ξεδιπλώνεται ένας άλλος υποκειμενικός χώρος σε μια λειτουργία εμβύθισης παρόμοια με αυτήν που συναντά κανείς στα ανατολίτικα τελετουργικά μοτίβα, ιδιαίτερα δε σε αυτά της ινδικής υποηπείρου.[438] Έργα όπως τα *Chry-ptus I*, *II* (1971), *Adnos I* (1974), *Adnos II* (1979) και *Adnos III* (1980)

437 Αρχικά χρησιμοποιεί τα μοντέλα Buchla και Moog ενώ από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 αποκτά το ARP 2500, ο ήχος του οποίου χαρακτηρίζει το μεγαλύτερο μέρος της εργογραφίας της μέχρι και τις ημέρες μας.

438 Η Radigue είχε ούτως ή άλλως για ένα μεγάλο διάστημα της ζωής της ασπαστεί τις δοξασίες αυτές.

ακολουθούν αυτήν την τεχνοτροπία και διαμορφώνουν ένα χαρακτηριστικό ιδίωμα στο οποίο η συνθέτρια παρέμεινε πιστή στις επόμενες δεκαετίες με έργα όπως η περίφημη τρίωρη τριλογία της *Trilogie De La Mort* – μια πολυετής σύνθεση η οποία ολοκληρώθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1990 –, αλλά και στη δεκαετία του 2000 (*L'Île Re-Sonante*, 2000). Μέσα από αυτό το σώμα έργων, τα οποία αποτελούν σπουδές στην συνηχητική ακινησία του μουσικού χρόνου, η συμβολή της Radigue είναι πολύ σημαντική στη διαμόρφωση αυτού του πρωτοποριακού ηλεκτρονικού χωρικού ιδιώματος.

iii. François Bayle – *Electrus !* (1974)

Μια ακόμη σημαντική περίπτωση συνθέτη που πειραματίστηκε την ίδια περίοδο παράγοντας ένα σώμα έργων με συνθετητή, αφορά στον *François Bayle* ο οποίος αν και προερχόταν από τον ιδρυματικό χώρο του INA-GRM κατόρθωσε να αναπτύξει μια ιδιαίτερη μουσική γλώσσα με το μέσο αυτό. Στα έργα αυτά με την επωνυμία *Electrucs !* (1974) τα οποία αποτελούν δέκα μικρές σπουδές για συνθετητή,[439] ο συνθέτης χρησιμοποιεί την λογική της ακολουθιακής δομής για να χτίσει ισομορφικές αλληλουχίες ρυθμικών ηλεκτρονικών σχημάτων (*Sophistication*, *Voltage Stomp*, *Quadrille*, *Saccades* και *Ennemi Intime*), ενώ σε άλλες περιπτώσεις δομεί ευφάνταστα ηλεκτρονικά ηχητικά τοπία. Ο Bayle χρησιμοποιεί μικρές επαναλαμβανόμενες μουσικές φράσεις στις οποίες όμως κυριαρχεί περισσότερο η ηχοχρωματική δομή παρά κάποια αρμονική εξέλιξη δημιουργώντας έτσι την αίσθηση μιας εξάπλωσης ενός ηχητικού πεδίου (*Crépuscule*, *Arpegiatto*, *La Chose*). Ενδιαφέρον εδώ αποτελεί το γεγονός πως ο Bayle ακόμη και στις δύο από τις συνθέσεις που χρησιμοποιεί ηχογραφημένους μόνο ήχους (*Train noir*, *La Chose*), ακολουθεί την ίδια λογική οργάνωσης που χρησιμοποιεί και στις υπόλοιπες, η οποία υπαγορεύεται από τις ιδιαιτερότητες του συνθετητή και αφορά σε επαναλαμβανόμενες ενθέσεις διαφορετικών μετασχηματισμών της αρχικής πηγής με μια επαναληπτική ρυθμικότητα. Στη δόμηση του ηχητικού χώρου μεγάλο ρόλο επίσης διαδραματίζουν και η χρήση διατάξεων χρονικής καθυστέρησης (delay, reverb).

439 Ο συνθέτης χρησιμοποίησε το μοντέλο Synthi AKS. Εξαίρεση αποτελούν τα *Train Noir* και *La Chose* στα οποία χρησιμοποιεί προηχογραφημένες ηχητικές πηγές.

Ένα επίσης ενδιαφέρον στοιχείο είναι πως η γλώσσα που αναπτύσσεται σε αυτό το σώμα έργων διαφέρει σημαντικά από το γενικότερο ιδίωμα του INA-GRM – στο οποίο ας σημειωθεί πως υπήρξε και θεσμικά υπεύθυνος ως ο μακροβιότερος διευθυντής του ιδρύματος. Κατ' αυτόν τον τρόπο ουσιαστικά οι συνθέσεις του αυτές συντάσσονται με την γενικότερη αισθητική της νέας αυτής ηλεκτρονικής μουσικής σκηνής της δεκαετίας του 1970.[440]

### iv. Laurie Spiegel, Suzanne Ciani, Maryanne Amacher

Άλλοι συνθέτες της ίδιας περιόδου οι οποίοι εξερεύνησαν τις νέες ηχοποιητικές δυνατότητες του μέσου με έμφαση στη χωρική ανάπτυξη αποτελούν οι *Laurie Spiegel* με το *Drums* (1975), στο οποίο μέσα από υπερθέσεις ελάχιστων ρυθμικών τονικών μοτίβων κτίζει ένα πολύ ενδιαφέρον πολυρυθμικό χωρικό περιβάλλον, η *Suzanne Ciani* με τη σειρά *Buchla Concerts* (1975), και η *Maryanne Amacher* με το *Living Sound* (1980). Όπως και στην περίπτωση της Radigue, γυναικείες μορφές όλες τους, μοιάζει η εποχή αυτής της έντονης κοινωνικής χειραφέτησης από πλευράς φύλου να συμπίπτει με την εποχή μιας νέας χειραφέτησης από πλευράς μουσικής έκφρασης. Η νέα αυτή ηχοποιητική εκφορά είχε σαφέστατα τις ρίζες της στις πρωτοπορίες του δευτέρου μισού του 20ού αιώνα. Ταυτόχρονα όμως απεγκλωβισμένη καθώς ήταν από τις ιδιωματικές αγκυλώσεις διαμόρφωσε μια νέα μουσική γλώσσα με ισχυρά χωρομορφοποιητικά πρότυπα τα οποία βασίστηκαν στα ιδιαίτερα ηχοχρωματικά και ακολουθιακά ρυθμικά σχήματα προκειμένου να δομήσουν ένα νέο είδος ηχητικού χώρου μέσω διαρκών επαναλαμβανόμενων ενθέσεων, οι οποίες λειτουργούν είτε σε έναν ταυτοχρονικό (Spiegel, Ciani, Amacher) είτε σε έναν περισσότερο υποκειμενικό χρόνο (Radigue).

## 6.3. Τα νέα μέσα

Οι δεκαετίες του 1980 και 1990 χαρακτηρίζονται από τη σταδιακή κυριαρχία της ψηφιακής τεχνολογίας και από την εμφάνιση νέων ψηφιακών εργαλείων. Στη νέα

440 Κάτι το οποίο εξηγείται και από το γεγονός πως ίσως όχι τυχαία, το έργο αυτό παρέμενε για πολλά χρόνια στο αρχείο του INA-GRM καθώς εκδόθηκε μόλις το 2018.

αυτή ψηφιακή εποχή ο Manovich προσδιόρισε πέντε αρχές οι οποίες διέπουν τα νέα μέσα και οι οποίες συνοψίζονται ως εξής:[441]

- η *αριθμητική αναπαράσταση* (numerical representation), το γεγονός δηλαδή πως τα αντικείμενα των νέων μέσων αποτελούν αριθμητικές αναπαραστάσεις και άρα μπορούν να περιγραφούν με μαθηματικούς τύπους και να μετασχηματιστούν αλγοριθμικά,
- η *αρθρωσιμότητα* (modularity), η δυνατότητα της πληροφορίας να διατηρεί τη βασική της δομή σε διαφορετικές κλίμακες, ιδιότητα την οποία συναντάμε και στην αρχιτεκτονική διάρθρωση γενικότερων δομών όπως αυτή του παγκόσμιου ιστού ή ειδικότερων όπως της προγραμματιστικής κωδικοποίησης στον δομημένο προγραμματισμό,
- η *αυτοματοποίηση* (automation), η οποία προκύπτει ως απόρροια της αριθμητικής αναπαράστασης και της αρθρωσιμότητας, και βάσει αυτής η ανθρώπινη προθετικότητα μπορεί να απαλειφθεί από τη δημιουργική διαδικασία τουλάχιστον εν μέρει,
- η *μεταβλητότητα* (variability), η δυνατότητα ενός αντικείμενου των νέων μέσων να υπάρχει σε πολυάριθμες εκδοχές, και
- η *διακωδικοποίηση* (transcoding), η αλληλεπιδραστική δηλαδή σχέση ανάμεσα στους παραδοσιακούς τρόπους αναπαράστασης του κόσμου από τον άνθρωπο και στην αναπαράσταση του κόσμου από τον υπολογιστή

Αν και οι τρεις τελευταίες αρχές βασίζονται στις δύο πρώτες, ο Manovich θεωρεί πως η τελευταία αρχή αυτή δηλαδή της πολιτισμικής διακωδικοποίησης αποτελεί την πλέον ουσιαστική συμβολή των νέων μέσων. Σύμφωνα με τον ίδιο πολλά από τα παράγωγα των αρχών αυτών αφορούν ουσιαστικά επαναδιατυπώσεις προγενέστερων μορφών καθώς "*σε ένα πρώτο επίπεδο τα νέα μέσα δεν είναι παρά παλαιά μέσα που έχουν ψηφιοποιηθεί*".[442] Ταυτόχρονα κατέδειξε πως μια σειρά από κοινές πεποιθήσεις – όπως η συνεχής ροή της αναλογικής πληροφορίας έναντι της διακριτής στην ψηφιακή της μορφή, η απώλεια πληροφορίας κατά την ψηφιοποίηση, η ανώτερη ποιότητα του ψηφιακού έναντι του αναλογικού κ.λπ. –, αποτελούν εσφαλμένες

441 Manovich 2016, 78-104.
442 ό.π. 103.

αντιλήψεις μιας εξιδανικευμένης εικόνας οι οποίες αποδίδονται στα νέα μέσα και οι οποίες καθώς διέπουν και προγενέστερες πολιτισμικές μορφές και τεχνολογίες δεν επαρκούν για να διαχωρίσουμε τα νέα μέσα από τα παλιά. Ο ίδιος καταλήγει τελικά πως οι τεχνολογίες των νέων μέσων αποτελούν μια "*μοντέρνα επιθυμία εξωτερίκευσης του νου*",[443] μια αντικειμενικοποίηση εσωτερικών ιδιωτικών νοητικών διεργασιών και μια ταύτιση με εξωτερικές ορατές μορφές καθώς αυτές εξωτερικεύονται στη δημόσια σφαίρα. Μια τέτοια διεργασία σχετίζεται με τις απαιτήσεις της μοντέρνας κοινωνίας για τυποποίηση, καθώς "*καλούμαστε να ακολουθήσουμε συσχετισμούς που έχουν τη δική τους αντικειμενική ύπαρξη και οι οποίοι έχουν προγραμματιστεί εκ των προτέρων*".[444]

Κατά τον Manovich τα νέα μέσα αποτελούν μια επανάσταση στην ανάπτυξη της μοντέρνας κοινωνίας, μια κουλτούρα περισσότερο επιδραστική και βαθύτερη ακόμη και από αυτή της τυπογραφίας ή της φωτογραφίας, καθώς επηρεάζει όλα τα στάδια της επικοινωνίας.[445] Αν και η μελέτη του περιστράφηκε γύρω από την στατική και κινούμενη εικόνα, με μια ιδιαίτερη μάλιστα έμφαση στην τέχνη του κινηματογράφου, οι αρχές αυτές παρουσιάζουν εν γένει μια καθολικότητα. Αποτελεί ωστόσο ένα ερώτημα για το κατά πόσο τα νέα μέσα διαμόρφωσαν μια ιδιαίτερη γλώσσα στη μουσική τέχνη, κατά πόσο δηλαδή η ψηφιακή μορφή επέδρασε στη μουσική μορφή και στο περιεχόμενο. Υπήρξε όντως, όπως άλλοι θεωρητικοί υποστηρίζουν, μια μορφή "*μουσικής η οποία έχει αναπτύξει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά μιας "ψηφιακής" αισθητικής και η οποία αφορά έναν ξεχωριστό ήχο και ηχόχρωμα που μπορούν να αναδειχθούν από τα σύγχρονα ψηφιακά εργαλεία και μόνο*";[446]

### 6.3.1. Διεργασίες και μορφώματα

Το νέο ηλεκτρονικό ρεύμα στην μουσική δημιουργία που προέκυψε από τα νέα μέσα ακολουθεί ένα πλήθος διαφορετικών προσεγγίσεων οι οποίες διαμορφώνονται κυρίαρχα με βάση το μέσο και τη μετασχηματιστική επίδραση των ψηφιακών εργαλείων που το συνοδεύουν. Κύριο μετασχηματιστικό εργαλείο αποτελεί η

443 ό.π. 118.
444 ό.π. 119.
445 ό.π. 70.
446 Andrews 2002.

*υπολογιστική εφαρμογή* η οποία στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1990 είχε πλέον τη δυνατότητα επεξεργασίας του ήχου και της πολυκάναλης διάχυσης του σε άμεσο χρόνο (πραγματικός χρόνος ή χρόνος εκτέλεσης). Η εξέλιξη αυτή για την ηλεκτρονική μουσική δημιουργία είναι κομβικής σημασίας και ουσιαστικά αποτελεί το σημείο καμπής ανάμεσα στην αναλογική και την ψηφιακή εποχή. Παρόλο έτσι που η ψηφιακή τεχνολογία υπήρχε ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1980, καθώς οι υπολογιστές και οι εφαρμογές διαχείρισης της ηχητικής πληροφορίας δεν είχαν τη δυνατότητα εκτέλεσης σε άμεσο χρόνο, η προγραμματιστική εφαρμογή αντιμετωπιζόταν ως ένα ακόμη εργαλείο *νοητικής προβολής* της σύνθεσης σε έναν μέλλοντα εκτελεστικό χρόνο, λειτουργία δηλαδή παρόμοια με αυτήν της μαγνητοταινίας και των υπόλοιπων αναλογικών μέσων.

Σημαντική παράμετρος η οποία συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό στη διαμόρφωση μορφολογικών και αισθητικών κριτηρίων αφορά στον τύπο και στη μορφή της εφαρμογής: αφενός δηλαδή η μορφή των εργαλείων με τα οποία υλοποιούνται οι συνθετικές δομές του ήχου και αφετέρου το περιβάλλον διεπαφής με τον χρήστη (GUI). Στην πιο συχνή μορφή χρήσης τους οι εφαρμογές αυτές παρέχουν ένα απεικονιστικό περιβάλλον γραφιστικών αντικειμένων (visual programming) καθένα από τα οποία αντιστοιχεί σε μια διαφορετική δομική μονάδα ήχου καθώς και στις επενέργειες που μπορούν να εφαρμοστούν στις μονάδες αυτές σε πραγματικό χρόνο. Τα αντικείμενα αναλόγως τον τρόπο που συνδέονται μεταξύ τους μέσω γραφιστικών διασυνδέσεων, αλληλεπιδρούν κατάλληλα υλοποιώντας μια αλγοριθμική δομή ηχητικής σύνθεσης σε μια διάταξη διαδικασιακού κατά βάση προγραμματιστικού σχήματος (procedural programming). Κάθε μεταβολή στη δομή αυτή κατά την εκτέλεση επιφέρει σε πραγματικό χρόνο και αντίστοιχα ηχητικά αποτελέσματα. Αν και υπήρξαν και κειμενικά περιβάλλοντα προγραμματισμού σε μια περισσότερο συμβολική/ αφαιρετική αποτύπωση,[447] η συνθετική διεργασία αφορά μια κατά βάση απεικονιστική λειτουργία διασυνδεδεμένων αντικειμένων παρόμοιας μορφής με αυτήν των βαθμωτών συνθετητών (modular synthesizers) της δεκαετίας του 1960 και 1970.

447 Τα οποία υλοποιούν επίσης αντικείμενα σε μια αφαιρετική ωστόσο μορφή στο σχήμα του αντικειμενοστρεφούς προγραμματισμού (π.χ. SuperCollider).

Από πλευράς υλικού παρόλο που νέες εξειδικευμένες ψηφιακές συσκευές έκαναν την εμφάνιση τους – όπως samplers, συνθετητές, drum machines κ.λπ. –, κεντρικό σημείο αναφοράς αποτελεί ο υπολογιστής. Η συνηθέστερη διάταξη αποτελείται από ένα σχετικά μικρό υπολογιστικό σύστημα επιφορτισμένο με την υλοποίηση της συνθετικής διεργασίας (ο φορητός υπολογιστής) καθώς και μια συνδεδεμένη σε αυτόν εξωτερική συσκευή για την επιτελεστική πρακτική, αυτή του ψηφιακού ελεγκτή (controller). Οι ελεγκτές, σε διάφορες μορφές και λειτουργίες, παρέχουν τη δυνατότητα ελέγχου της εφαρμογής με ένα πλήθος από αναλογικές μορφές ροοστατών (sliders, rotary buttons), πλήκτρων ή και απτικών επιφανειών – μια δηλαδή ψηφιακή υποκατάσταση των χειρονομικών λειτουργιών του εκτελεστή. Ένα επιπλέον λοιπόν χαρακτηριστικό των νέων μέσων αφορά στο γεγονός πως η επιτελεστική πρακτική εμπλουτίζεται με νέες μορφές χειρονομικής επιτέλεσης.

Η επίδραση των νέων αυτών μέσων στη λειτουργία παραγωγής μουσικού περιεχομένου μπορεί συνοπτικά να εξεταστεί σε τέσσερα επίπεδα: στα ίδια τα δομικά μορφολογικά χαρακτηριστικά, στις μορφές και διεργασίες ανάπτυξης τους, στη διαμόρφωσης της ευρύτερης δομικής συγκρότησης και στην επιτελεστική πρακτική.

i. Δομικά στοιχεία και μορφώματα: η επενέργεια της χρήσης

Ξεκινώντας από τα δομικά στοιχεία μπορεί κανείς να διαπιστώσει πως σε έναν μεγάλο βαθμό τα πρωτογενή μορφώματα των νέων ψηφιακών μέσων βασίστηκαν σε μορφές που είχαν ήδη διατυπωθεί σε προηγούμενες δεκαετίες (το ηχητικό αντικείμενο, η φασματομορφολογία), αποτελώντας έτσι μια ψηφιακή εκδοχή μιας προγενέστερης αναλογικότητας. Άλλες περιπτώσεις, όπως σε έργα τα οποία εμπίπτουν στην αισθητική του σφάλματος, αφορούν μορφώματα τα οποία δεν βρίσκονταν σε ευρεία χρήση καθώς δεν θεωρούνταν αποδεκτά από την κυρίαρχη αισθητική αντίληψη.

Γενικότερο πάντως χαρακτηριστικό των ψηφιακών μέσων αποτελεί η πολυδιάσπαση των νέων μουσικών σε διαφορετικές ηλεκτρονικές τεχνοτροπίες οι οποίες λειτουργούν ταυτοποιητικά ως προς το βασικό μορφολογικό δομικό στοιχείο που

χρησιμοποιούν. Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στην αστική ηλεκτρονική μουσική δημιουργία –κατά κύριο λόγο, αλλά όχι αποκλειστικά: το ηχητικό δείγμα και η τεχνική του sampling με τη χρήση sampler στη μουσική hip-hop και house, ρυθμικά στοιχεία με τη χρήση drum machine ή ακολουθιακών μονάδων (sequencers) σε ιδιώματα της χορευτικής ηλεκτρονικής σκηνής (drum 'n' base, trans, electronica, deep house και trip hop), μορφώματα σφάλματος όπως το glitch ή ο θόρυβος στη λεγόμενη laptop music κ.ο.κ. Και στις περιπτώσεις ωστόσο αυτές δεν είναι το ίδιο το ψηφιακό μέσο το οποίο διαμόρφωσε αυτούσια τις μορφές αυτές καθώς προϋπήρχαν και στην αναλογική τους εκδοχή: τα ψηφιακά sampler ανάγονται σαφώς στο μαγνητόφωνο αλλά και σε κάποιες απόπειρες αυτούσιων αναλογικών συσκευών (όπως για παράδειγμα το Mellotron και το Chamberlin), drum machine, συνθετητές και γεννήτριες ήχου προϋπήρχαν ως καθαρά αναλογικές τεχνολογίες, ενώ το ίδιο ισχύει και για τα δομικά μορφώματα του σφάλματος κυρίως με τη χρήση δίσκων βινυλίου (scratching). Σε κάποιες περιπτώσεις υποβοήθησαν τεχνικές οι οποίες παρουσίαζαν εγγενώς δυσκολίες στην αναλογική μορφή τους, όπως για παράδειγμα με τις τεχνικές της ηχητικής μικροδόμησης (granular synthesis) όπου αν και είχαν υπάρξει απόπειρες υλοποίησης της (Xenakis – Concret PH), η αναλογική της υπόσταση υπήρξε εξ ορισμού προβληματική λόγω του μεγάλου βαθμού πολυπλοκότητας στην υλοποίηση της. Συνολικά μπορεί λοιπόν να υποστηριχθεί πως τα νέα μέσα δεν έφεραν κάτι νέο στα βασικά δομικά χαρακτηριστικά.

Αυτό ωστόσο που διαφοροποιεί τα νέα μέσα ως προς τις ψηφιακές επαναδιατυπώσεις προγενέστερων μορφών αφορά στη ανάδειξη μιας ιδιαίτερης αισθητικής η οποία προήλθε κυρίως από την διαφοροποίηση στη χρήση τους, ως απόρροια του ανοίγματος τους σε ένα μη εξειδικευμένο κοινό. Ένα ιδιαίτερο πρωτογενές υλικό αναδείχθηκε έτσι, κυρίως μέσω του τρόπου με τον οποίο συγκεκριμένοι δημιουργοί χρησιμοποίησαν τις ψηφιακές τεχνολογίες και ο οποίος υπαγορεύθηκε με βάση το περιβάλλον αλληλεπίδρασης των μέσων και τις ευκολίες –ή δυσκολίες– που αυτό παρείχε. Πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η χρήση δειγμάτων σε βρόχους επανάληψης στην hip hop και house μουσική στις αρχές της δεκαετίας του 1990: χαμηλή δειγματοληψία και ανάλυση προκειμένου να εξοικονομείται χρόνος στον πολύ μικρό αποθηκευτικό χώρο της δισκέτας, ατελείς βρόχοι με αποκοπές στην αρχή

και στο τελείωμα τους και περιορισμένες μορφές επεξεργασίας (τονική και χρονική διολίσθηση) καθώς τα πρώτα εμπορικά sampler ευρείας χρήσης είχαν δύσχρηστες λειτουργίες επεξεργασίας με μικρή οθόνη.[448] Οι νέες αυτές μορφές κατέληξαν μάλιστα να αποτελούν πλέον αισθητικό ζητούμενο ταυτοποιητικού χαρακτήρα, διαχωρίζοντας τα μορφώματα αυτά με τις περισσότερο "καθαρές" και αψεγάδιαστες μορφές του ηχητικού αντικείμενου ή της φασματομορφολογίας.

### ii. Μορφές διεργασίας και ανάπτυξης: η σχηματική αναπαραστατικότητα του εργαλείου

Γεγονός είναι πως με τα νέα μέσα ακολουθείται μια εντελώς διαφορετική λειτουργία συνθετικής διεργασίας από τα καθιερωμένα σχήματα και μορφότυπα της ακουσματικής μουσικής. Η ακουσματική μουσική αφορά εξ ορισμού στην αναπαραγωγή ενός έτοιμου *τελικού* υλικού από μια διάταξη ηχείων: όσες φορές και εάν επαναληφθεί η εκτέλεση, η σύνθεση θα ακουστεί με τον ίδιο ακριβώς τρόπο αφού κατά την ακουσματική προσέγγιση ο συνθέτης έχει ήδη επιλέξει και μορφοποιήσει σε μια *οριστική μορφή περιεχομένου* το υλικό του σε έναν προγενέστερο μη-εκτελεστικό χρόνο,[449] μέσα από μια επικεντρωμένη λειτουργία στις φασματομορφολογίες, στις συμπεριφορικές συσχετίσεις τους, στις διεργασίες ανάπτυξης και στις κινήσεις τους. Αντίθετα η νέα προσέγγιση αφορά στην υλοποίηση μιας *σχηματικής μορφοποίησης* με βάση τα ψηφιακά εργαλεία που παρέχονται από το περιβάλλον κάθε εφαρμογής. Ο συνθέτης/ εκτελεστής στην περίπτωση αυτή αφού έχει ήδη δημιουργήσει έναν αλγόριθμο αποφασίζει στον πραγματικό εν πολλοίς χρόνο εκτέλεσης την λειτουργία υλοποίησης του με βάση ένα σχετικά ανοιχτό διαδικασιακό σχήμα επενεργειών στο πρωτογενές υλικό. Κατ' αυτόν τον τρόπο η συνθετική διεργασία αφορά κατά κύριο λόγο στην ανάπτυξη δομών μιας *σχηματικής* μορφολογικής υπόστασης (ο αλγόριθμος) η οποία εμπλουτίζεται με περιεχόμενο σε μεταγενέστερο χρόνο – τον εκτελεστικό.

448 Αναφέρομαι στα sampler στα τέλη της δεκαετίας του 1980, όπως το εμβληματικό Akai S1000, τα οποία αποτέλεσαν μια σαφώς οικονομικά προσιτή λύση, σε αντίθεση με τα πρώτα δαπανηρά μοντέλα που είχαν προηγηθεί μια δεκαετία περίπου νωρίτερα και τα οποία είχαν ξεχωριστό σταθμό εργασίας με οθόνη, γραφίδα και δυνατότητες επεξεργασίας (Fairlight CMI).

449 Η μόνη πραγματικά διαφοροποίηση αφορά στις περιπτώσεις εκείνες όπου πραγματοποιείται διάχυση του υλικού στο σύστημα ηχείων κατά την αναπαραγωγή του έργου (live diffusion), γεγονός πάντως που δεν αναιρεί τη συγκεκριμένη συνθετική διαδικασία.

Στην μορφή και στο σχήμα ανάπτυξης της συνθετικής δομής σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η *αναπαραστατικότητα της διεργασίας*. Αρχικά, με τα αναλογικά μέσα το σχήμα αυτό αφορούσε μια καθαρά *απτική/ χειρονομική* διεργασία η οποία είχε άμεση σχέση με τη σωματική υπόσταση (κόψιμο και επικόλληση τμημάτων της μαγνητοταινίας, χειρισμός γεννητριών μέσω αναλογικών ροοστατών), ενώ σταδιακά με την εμφάνιση των πρώτων υπολογιστών περνάμε σε νοητικές κατασκευές ως μια διαδικασιακή ακολουθιακή δομή βημάτων (γλώσσες προγραμματισμού MUSIC-N, Csound, cmix), μια υλοποίηση δηλαδή *κειμενικής/ συμβολικής* μορφής. Στην πλέον αφαιρετική εξέλιξη αυτής της μορφής, στις αντικειμενοστρεφείς δηλαδή γλώσσες προγραμματισμού κατά τις δεκαετίες του 1990 και 2000, εμπλέκονται *δομές αφαίρεσης* προγραμματιστικών αντικειμένων (SuperCollider). Σε μια άλλη πιο οικεία λειτουργία, αυτή της *απεικονιστικής/ οπτικής* μορφής, οι μορφές και τα σχήματα αφορούν είτε αλγοριθμικές δομές και διεργασίες ως αλληλοσυνδεδεμένα γραφιστικά αντικείμενα (Pd, MAX/MSP), είτε γραφιστικές αναπαραστάσεις κυματομορφών (περιβάλλοντα επεξεργασίας ήχου/ πολυκάναλης μίξης).

Οι αναπαραστατικές αυτές μορφές σε όποιο από τα παραπάνω μορφότυπα απαντώνται, διαμορφώνουν αντίστοιχα συγκεκριμένα δομικά και αισθητικά χαρακτηριστικά τα οποία καθορίζουν τη συνολικότερη μορφή του έργου.

iii. Δομή: ελλειπτικός χρόνος και πολλαπλές αφηγήσεις

Αν και οι πολλαπλές μορφές αφήγησης στο δομικό επίπεδο του συνθετικού έργου δεν αποτέλεσαν κάτι καινούργιο, τα νέα ωστόσο μέσα επαύξησαν σημαντικά τις δυνατότητες αυτές. Το γεγονός αυτό σχετίζεται τόσο με το ίδιο το μορφικό σχήμα της ψηφιακής πληροφορίας και τις ιδιότητες της – ως δηλαδή μορφή ψηφιακής συμπίεσης, μετάδοσης στα δίκτυα, αποθηκευτικής διάρκειας στα ψηφιακά μέσα (ψηφιακοί δίσκοι cd) κ.λπ. –, κυρίως όμως ως προς την επίδραση που επέφερε στη συνθετική πρακτική και επακόλουθα στα γενικότερα δομικά χαρακτηριστικά. Καθώς τα ψηφιακά εργαλεία αφορούσαν μια άυλη μορφή των αντίστοιχων αναλογικών, κατέστησαν τη συνθετική πράξη πολύ πιο εύπλαστη με επεμβάσεις μεγαλύτερης

ακρίβειας στο πρωτογενές υλικό και στη συνολικότερη δομή, κυρίαρχα δε με δυνατότητες ταχύτατης ανάκλησης και πολλαπλής μορφοποιητικής ποικιλίας. Οι ιδιότητες αυτές επεμβαίνουν στην χρονοποιητική διάσταση κατά τη συνθετική διαδικασία: από μια κατά βάση γραμμική διεργασία στην κλασική μορφή – τουλάχιστον στα επιμέρους τμηματικά μέρη του έργου, αν όχι στο σύνολο του– η σύνθεση κατά την ανάπτυξη της ως μορφοποιητική επενέργεια μπορεί πλέον να επανέρχεται ή να μεταπηδά σε διαφορετικά χρονικά σημεία, να ανακαλεί και να αναδιατάσσει το υλικό δημιουργώντας έτσι πολλαπλές εκδοχές χρονικότητας κατά τον συνθετικό χρόνο. Μπορεί κανείς να φανταστεί την αντιστοιχία αυτή με τα αναλογικά μέσα σε έργα μεγάλης ηχοποιητικής λεπτομέρειας και ποικιλομορφίας όπως το *De Natura Sonorum* του Parmegiani ή μεγάλης χειριστικής και προγραμματιστικής δυσκολίας όπως το *Silver Apples of the Moon* του Subotnick, έργα για τα οποία απαιτήθηκαν μήνες επίπονης εργασίας για να αναπτυχθούν με τα μέσα της εποχής. Σε μια υποθετική αντιστοιχία ο συνθετικός χρόνος με τα ψηφιακά μέσα θα αφορούσε μια εντελώς διαφορετική διεργασία καθώς η ελάχιστη υλική αναπαράσταση της ψηφιακής ηχητικής πληροφορίας (παλμοί 0 και 1) επιτρέπει αφενός την ταχύτατη μετάλλαξη της σε πολλαπλές διαφορετικές εκδοχές αναπαράστασης και αφετέρου την τοποθέτηση σε διαφορετικές χρονικές θέσεις, χωρίς καμία υλική επίδραση η οποία θα καθόριζε περιοριστικά συγκεκριμένες μορφές ανάπτυξης. Ο χρόνος ως συνθετικό παρόν μπορεί πλέον να επιμηκύνεται ή να συρρικνώνεται, να μεταβάλλει διαρκώς ταχύτητα και να μεταπηδά κατά το δοκούν με πολύ μεγαλύτερο βαθμό ελευθερίας απ' ότι στο αναλογικό παρελθόν ή ακόμα και να ανακαλείται πλήρως.

Σε αυτήν την συνθήκη κατάλυσης της γραμμικής αφήγησης παρουσιάζονται ευκαιρίες αναπαράστασης μορφών όχι μόνο του ελλειπτικού χρόνου, αλλά και διαφορετικών χωρικών εκφάνσεων. Κάτι τέτοιο γίνεται ιδιαίτερα εμφανές σε μορφές σύνθεσης οι οποίες επικεντρώνονται στη μικροδομή, γεγονός το οποίο κατά τον Cascone αποτελεί εξάλλου ένα βασικό χαρακτηριστικό της μεταψηφιακής αισθητικής του σφάλματος, μια δηλαδή μετάβαση από το προσληπτικό προσκήνιο στο παρασκήνιο: "*Η βασική σύνθεση του παρασκηνίου συνίσταται σε στοιχεία τα οποία φιλτράρουμε προκειμένου να εστιάσουμε στο άμεσο περιβάλλον. Τα στοιχεία τα οποία κρύβονται στο "τυφλό*

*σημείο" της πρόσληψης μας περιέχουν κόσμους οι οποίοι περιμένουν να τους ανακαλύψουμε εφόσον στρέψουμε την προσοχή μας προς τα εκεί*"[450]

Παράλληλα μια νέα μορφή αφήγησης αρχίζει να αναπτύσσεται η οποία εκτός από την καθαρά ηχητική περιλαμβάνει και άλλες εξωμουσικές μορφές, εμπλουτίζοντας τη μουσική δημιουργία με πολλαπλά επίπεδα αφήγησης –κάτι πάντως επίσης όχι νέο–,[451] μορφές δηλαδή οι οποίες συνδυάζουν το ηχητικό με το οπτικό, το κειμενικό, το αναπαραστατικό. Τα *πολυμέσα* (σωστότερα μάλλον και ως *πολλαπλά μέσα* – multimedia) αποτελούν έτσι μέρος της μουσικής επιτέλεσης, ιδιαίτερα στην ηλεκτρονική εξω-ακαδημαϊκή μουσική. Οι συνθέτες αυτοί παράλληλα με το μουσικό έργο το οποίο εκτελούν ζωντανά αναπαράγουν ταυτόχρονα και οπτικό υλικό από εφαρμογές του φορητού τους υπολογιστή το οποίο συνοδεύει το ηχητικό δρώμενο: προβολές πρωτογενών δισδιάστατων γραφικών –απλές γραμμές, στίξεις, ορθογώνια σχήματα– μορφές δηλαδή γραφικών στις οποίες ακριβώς αναφέρεται ο Manovich και οι οποίες λειτουργούν συνήθως σε συνδυασμό με τις εφαρμογές της ηχητικής σύνθεσης σε μια λογική αλγοριθμικής αναπαραγωγής (computer generated imagery). Χαρακτηριστικές τέτοιες περιπτώσεις αποτελούν συνθέτες όπως ο *Alva Noto,* κυρίως δε ο *Ryoji Ikeda* ο οποίος συνδυάζει προβολές πολύ μεγάλης επιφάνειας, άκρως υποβλητικές στο οπτικό και ηχητικό ερέθισμα, με κυρίαρχο μόρφωμα το σφάλμα και τις διαφορετικές εκδοχές του. Αναδεικνύεται έτσι μια νέα χωρική μορφολογία, οπτικά είδωλα τα οποία λειτουργούν σε μια αρμονική σύμπραξη με το ηχητικό μέρος.

### iv. Επιτελεστικές πρακτικές

Γεγονός είναι πως οι συνθέτες της ακουσματικής μουσικής δεν άδραξαν την ευκαιρία να συμπεριλάβουν κατά την εκτέλεση των έργων τους τεχνικές επιτέλεσης οι οποίες αναπτύχθηκαν με τα νέα μέσα, εμμένοντας έτσι στη μορφή της καθαρής ακουσματικής ακρόασης. Στην ευρύτερη ηλεκτροακουστική μουσική η μόνη αποδεκτή επέμβαση στο υλικό αφορά σε τεχνικές διάχυσης κατά την αναπαραγωγή

450 Cascone 2000, 13-4.

451 Βλ. π.χ. τα *Πολύτοπα* του Xenakis ή την πολυμεσική παρουσίαση στο περίπτερο της Phillips στην έκθεση Expo 58 στις Βρυξέλλες η οποία αποτελούσε σύμπραξη οπτικού υλικού και φωτισμού από τον Le Corbusier και πολυκάναλης ηλεκτρονικής μουσικής σύνθεσης από τον Edgard Varèse (*Poème Électronique*).

του έργου. Το έλλειμμα αυτό, μιας χειρονομικής δηλαδή επιτελεστικής εκφοράς αναπληρώνεται με άλλους τρόπους κατά τον συνθετικό χρόνο. Καθώς έτσι η ακουσματική μουσική λειτουργεί αποκομμένα από την ηχητική πηγή η φασματομορφολογική προσέγγιση επικεντρώνεται κυρίαρχα στις λειτουργίες της *χειρονομικής υποκατάστασης* (gestural surrogacy). Οι λειτουργίες αυτές αφορούν είτε σε πρωτεύουσες χειρονομίες ιδιοδεκτικής πρόσληψης, είτε σε παραδοσιακές οργανολογικές χειρονομικές εκφορές, είτε ακόμη σε προβολές ενέργειας–κίνησης. Οι συνθέτες της ακουσματικής μουσικής κατ' αυτόν τον τρόπο διαμορφώνουν τα ιδιαίτερα αυτά φασματομορφολογικά χαρακτηριστικά τα οποία υποβοηθούν τον ακροατή να εντοπίσει μορφές μη-ηχητικών εξωγενών δεσμών σε μια διαδικασία απομακρυσμένης υποκατάστασης (*remote surrogacy*).

Μια από τις βασικές διαφοροποιήσεις ανάμεσα στη νέα ηλεκτρονική σκηνή και την ακουσματική μουσική εδράζεται στο γεγονός πως με την σε πραγματικό χρόνο εκτέλεση, η εφαρμογή ουσιαστικά καθίσταται ένα νέο μουσικό όργανο το οποίο εκτελείται ζωντανά. Στο νέο ψηφιακό περιβάλλον αναπτύχθηκαν ένα πλήθος εργαλείων διάδρασης ανθρώπου/ μηχανής (Human-Computer Interaction – HCI) τα οποία διαμόρφωσαν τις δικές τους μορφές χειρονομικής εκφοράς. Από το πολύ δύσχρηστο αρχικά ποντίκι ή την μικρή επιφάνεια αφής του φορητού υπολογιστή (track pad) δημιουργήθηκε η ανάγκη να αναπτυχθούν σταδιακά νέα μέσα όπως ελεγκτές (controllers) –ως ένα χειρονομικό υποκατάστατο διακοπτών και ροοστατών– καθώς και ένα πλήθος από διαφορετικές εξειδικευμένες συσκευές οι οποίες βασίζονται σε αισθητήρες (sensors) και ενεργοποιητές (actuators), κυκλώματα δηλαδή τα οποία στέλνουν από και προς την εφαρμογή κατάλληλα σήματα σε σχέση με τις χειρονομίες του εκτελεστή. Παρόλο όμως το πλήθος αυτών των συσκευών, το χειρονομικό εκφραστικό εύρος παραμένει σαφώς πιο περιορισμένο σε σχέση με τα παραδοσιακά μουσικά όργανα. Ωστόσο και σε αυτή την περίπτωση οι περιορισμοί και οι ιδιαιτερότητες χρήσης των νέων αυτών μέσων διαμόρφωσαν νέες αισθητικές μορφές επιτέλεσης οι οποίες λειτούργησαν καθοριστικά ως προς το νέο ηλεκτρονικό μουσικό ιδίωμα που άρχισε να αναπτύσσεται στη δεκαετία του 1990. Με τον τρόπο αυτόν η μουσική δημιουργία περνάει από ένα καθαρά φαντασιακό/ νοητικό σε ένα φαντασιακό/ χειρονομικό επίπεδο.

## 6.4. Η μεταψηφιακή εποχή και η Αισθητική του Σφάλματος

Στις αρχές της δεκαετίας του 2000 αναπτύσσονται μια σειρά από αντιλήψεις σε σχέση με τα ψηφιακά μέσα και τη χρήση τους. Αφορά σε γενικές γραμμές μια εποχή κατά την οποία η ψηφιακή μορφή αποτελεί πλέον καθημερινή πρακτική σε ένα πλήθος εκφάνσεων από διαφορετικές κοινωνικές πρακτικές και τεχνολογικές εφαρμογές, την οποία ο Kim Cascone την αποκαλεί ως *μεταψηφιακή*.[452] Μια δηλαδή κατάσταση όπου όπως εύστοχα έχει επισημανθεί, "*την ιδιότητα της ψηφιακότητας την παρατηρούμε μόνο κατά την απουσία της και όχι στην παρουσία της, ακριβώς δηλαδή όπως συμβαίνει με τον αέρα ή το πόσιμο νερό*".[453] Η εποχή αυτή σηματοδοτείται από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 με την περίφημη φράση του Nicholas Negroponte, "*η ψηφιακή επανάσταση έχει τελειώσει*",[454] και οι σημάνσεις της είναι πολλαπλές και περιπτωσιολογικές καθώς τουλάχιστον στα πρώτα χρόνια αυτής της περιόδου ταυτίζεται με διαφοροποιημένα αισθητικά συμφραζόμενα. Έτσι αν και αρχικά ο όρος μεταψηφιακός (post-digital) περιβάλλεται από την αισθητική του σφάλματος, γνωρίζει και άλλες σημάνσεις. Κατά τον Negroponte η νέα αυτή μεταψηφικακή εποχή χαρακτηρίζεται από την παγκοσμιότητα, το μέγεθος, την εξατομίκευση στις χρηστικές ανάγκες του καθενός και από τη νέα ψηφιακή κουλτούρα του *κυβερνοχώρου*, μια νέα ανοιχτή οντότητα η οποία υπερβαίνει τα εδαφικά σύνορα και η οποία φέρνει τις ανθρώπινες κοινότητες εγγύτερα αντιμετωπίζοντας τες με κριτήρια ισότητας ανεξαρτήτως φυλής, έθνους ή ηλικίας.[455] Ο Ian Andrews σε μια συμπόρευση με τις αντιλήψεις του Cascone και του Manovich θεωρεί πως η εποχή αυτή σηματοδοτείται από την απόρριψη όλων των πρωθύστερων σημάνσεων της ψηφιακότητας οι οποίες ανακεφαλαιώνονται στην αναπαραστατική καθαρότητα και την αψεγάδιαστη αντιγραφική δυνατότητα και προβάλει τις νέες αισθητικές του σφάλματος, κάτι το οποίο σε προηγούμενες περιόδους θα αποκαλούνταν θόρυβος.[456] Ο Lev Manovich στις αρχές επίσης του 2000 μιλάει για την υπερίσχυση της τεχνολογίας των ανυσματικών γραφικών (καθώς οι ταχύτητες του διαδικτύου είναι ακόμη μικρές) και

452 Ο όρος φαίνεται πως όντως αποδίδεται στον ίδιο τον Cascone (Andrews 2002, Schubert 2021, 17).
453 Negroponte 1998.
454 ό.π.
455 ό.π.
456 Andrews 2002.

για μια νέα γενιά – την γενιά του Flash,[457] η οποία δεν ενδιαφέρεται για το εάν τα έργα τους αποτελούν τέχνη ή γραφιστική σχεδίαση. Η γενιά αυτή στη θέση των καθιερωμένων εμπορικών μέσων χρησιμοποιεί τον δικό της προγραμματιστικό κώδικα για την πραγμάτωση του δικού της πολιτισμικού συστήματος. Πραγματοποιείται έτσι μια μετάβαση από τις αισθητικές της μεταneοτερικότητας σε μια *νέα μορφή νεοτερικότητας* η οποία αποτελεί μια αντίδραση στον ψηφιακό κορεσμό και μια επιστροφή στην υλικότητα του μέσου, στην απλότητα της απεικόνισης και σε μια νέα μορφή "ψηφιακής αναλογικότητας". Στο πλαίσιο αυτό κυριαρχεί η μορφή των αφηρημένων γεωμετρικών σχημάτων και των ανυσματικών δικτύων, απεικονιστικά πλέγματα εικονοστοιχείων και ανυσμάτων, την οποία ο Manovich ονομάζει αισθητική του Flash: "*Απέναντι στο επιθετικό Baroque των εμπορικών μέσων*" αντιτάσσεται η αισθητική της "*Bauhaus σχεδίασης η οποία λειτουργεί στη υπηρεσία της σχεδίασης της πληροφορίας.* [...] *Η σχεδίαση της πληροφορίας αποτελεί το εργαλείο για την υλοποίηση της πραγματικότητας και ο προγραμματισμός καθίσταται εργαλείο χειραφέτησης*".[458] Άλλοι ωστόσο, όπως ο Eryk Salvaggio,[459] ασκούν κριτική σε μια επικρατούσα αισθητική σχεδιαστικής επιτήδευσης του διαδικτύου, από την οποία απουσιάζει το μήνυμα, ο σκοπός και το περιεχόμενο. Προτείνει με τη μορφή μανιφέστου μια νέα προσέγγιση της τέχνης του διαδικτύου (net.art) η οποία συνοψίζεται σε έξι σημεία: απόρριψη της τεχνολογίας Flash για την αποφυγή της ομογενοποίησης της μορφής και την προάσπιση μιας όσο το δυνατό μεγαλύτερης ποικιλομορφίας· απόρριψη των εισαγωγικών σχολίων υπό μορφή θεωρητικού σχολιασμού, επεξήγησης της πρόθεσης ή του περιεχομένου, πριν την παρουσίαση του ίδιου του έργου· όχι άλλη τέχνη η οποία εξυπηρετεί το σφάλμα, καθώς η προσέγγιση αυτή αποτελεί ήδη μια κυρίαρχη αισθητική αντίληψη· οι εικόνες να μην είναι έτοιμες από το διαδίκτυο αλλά μοναδικές από τον ίδιο τον δημιουργό· τόσο η τεχνολογία όσο και το διαδίκτυο να μην αποτελούν κεντρικό ζητούμενο για την νέα αυτή τέχνη, καθώς και τα δύο έχουν εξερευνηθεί εκτενώς και δεν αποτελούν πλέον κάτι "νέο"· κάθε μορφή βιογραφικού περιεχομένου να αποκλείεται ως μορφή υποστήριξης του έργου καθώς δεν σχετίζεται με την εμπειρική λειτουργία της τέχνης· το έργο να υφίσταται στην αυτονομία του.

457 Flash generation (Manovich 2002). Ο Manovich αναφέρεται στην ομώνυμη τεχνολογία (Flash) της εταιρίας Adobe η οποία υλοποιεί την ανυσματική κινούμενη εικόνα και καταναλώνει ελάχιστους δικτυακούς και υπολογιστικούς πόρους καθώς ήταν ενσωματωμένη στους περιηγητές ιστού (web browsers).

458 Manovich 2002.

459 Salvaggio 2002.

Παρ' όλες τις διαφορετικές αυτές οπτικές στην πρώτη αυτή μεταψηφιακή περίοδο καθώς οι καλλιτέχνες παύουν να εντυπωσιάζονται από το μέσο, παρατηρείται μια στροφή στην καθαρή τέχνη, μια τέχνη η οποία δεν απευθύνεται στο υπόστρωμα του (ψηφιακού) μέσου αλλά σε μια νέα αναπαραστατική λειτουργία, μια νέα νοηματοδότηση με ένα νέο περιεχόμενο. Το ερώτημα έτσι που τίθεται με τις αντιλήψεις αυτές περιστρέφεται γύρω από το μέσο. Κατά πόσο δηλαδή και σε ποιο βαθμό το ίδιο το μέσο (η μετασχηματιστική επίδραση της ψηφιακής πληροφορίας) διαμορφώνει και εκφέρει περιεχόμενο.

### 6.4.1. Η Αισθητική του Σφάλματος

Το 2000 ο *Kim Cascone* δημοσιεύει ένα άρθρο με τίτλο "*Η Αισθητική του Σφάλματος: "Μεταψηφιακές" τάσεις στην σύγχρονη μουσική με υπολογιστή*" ("*The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music*"). Αν και ο ίδιος ο Cascone δεν ανήκει στον σκληρό πυρήνα συνθετών της ηλεκτροακουστικής μουσικής καθώς στο ενεργητικό του έχει ένα πλήθος και άλλων διαφορετικών συνεργασιών και υλοποιήσεων, ιδιαίτερη ωστόσο βαρύτητα έχει το γεγονός πως το "αιρετικό" αυτό άρθρο δημοσιεύεται στην πλέον εμβληματική περιοδική έκδοση της ευρύτερης ηλεκτροακουστικής μουσικής δημιουργίας, το *Computer Music Journal*.[460] Σε αυτό ο Cascone ουσιαστικά επισημαίνει το δημιουργικό αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει η ακαδημαϊκή μουσική και αντιπαραθέτει μια σειρά από νέες εκφραστικές μορφές και ιδιώματα από τον ευρύτερο χώρο της αστικής ηλεκτρονικής δημιουργίας (*glitch*, *electronica*, *house*, *techno*, *ambient*. *drum'n'bass*, *drill'n'bass*, *trip-hop*) ως μια νέα μορφή προσέγγισης. Αναφέρεται επίσης στις δυνατότητες που παρέχει το διαδίκτυο στη διάχυση των τεχνολογιών οι οποίες αναπτύχθηκαν στα ιδρυματικά κέντρα τις προηγούμενες δεκαετίες καθώς και σε μια νέα μορφή χρήσης τους η οποία βασίζεται περισσότερο σε έναν αυθαίρετο πειραματισμό παρά σε μια συντεταγμένη μορφή γνώσης: "[...] *φαίνεται πως όσο περισσότερο εμπλέκεται η τεχνολογική γνώση τόσο πιο βαρετό είναι το αποτέλεσμα*."[461] Θεωρεί πως το μουσικό ιδίωμα το οποίο αναπτύχθηκε με βάση το glitch αποτελεί μια φυσική εξέλιξη της ηλεκτρονικής

460 Cascone 2000.
461 ό.π. 16.

μουσικής. Επισημαίνει τις τεχνολογικές δυνατότητες μικροδόμησης του ήχου οι οποίες δίνουν πλέον τη δυνατότητα στο να αποκαλυφθεί ένας νέος ηχητικά σιωπηρός μέχρι τότε κόσμος. Ανακαλύπτει συγγένειες ανάμεσα στις πρωτοπορίες του παρελθόντος (Cage, Stockhausen, Subotnick) και σε ένα μικρό πλην ανήσυχο πλήθος DJ της techno μουσικής οι οποίοι επέκτειναν το καθιερωμένο αυτό χορευτικό ιδίωμα σε καινούργιες περισσότερο ευρηματικές παραγωγές.

Στην απαρχή αυτή της μεταψηφιακής εποχής σύμφωνα με τον Cascone, δεν είναι πλέον το μέσο αυτό που αποτελεί το μήνυμα αλλά το ίδιο το ψηφιακό εργαλείο. Ένα πλήθος από τέτοια εργαλεία-εφαρμογές καθώς εμπεριέχουν ένα μεγάλο επίπεδο αφαίρεσης μπορούν να χρησιμοποιηθούν χωρίς να απαιτούνται ιδιαίτερες τεχνικές γνώσεις, αρκεί κανείς να πειραματιστεί με τη χρήση τους προκειμένου να ανακαλύψει ένα πλήθος νέων ηχητικών μορφών. Οι τεχνικές οι οποίες επιτρέπουν να εισέλθει κανείς σε αυτόν τον ηχητικό μικρόκοσμο και να εστιάσει στα φαινομενικά ψηφιακά "σφάλματα" μπορούν να αναδείξουν νέα ηχητικά μορφώματα. Ταυτόχρονα καταδεικνύουν τα ασαφή όρια στο τι ακριβώς ορίζεται ως μουσική και τι όχι. Κυρίως όμως συμβάλλουν στο να αναθεωρήσουμε τις απόψεις μας σε σχέση με το τι θεωρούμε ως "περιττό" και ως "σφάλμα". Απευθύνει έτσι ένα κάλεσμα για μια δημιουργική ώσμωση, μια γέφυρα η οποία μπορεί να καλύψει το κενό ανάμεσα στην εμπορική ηλεκτρονική και την ακαδημαϊκή μουσική, ώστε νέες ιδέες να διατρέξουν όλο το φάσμα της ευρύτερης ηλεκτρονικής μουσικής δημιουργίας.

Η παρέμβαση αυτή του Cascone έχει ένα ιδιαίτερο ειδικό βάρος καθώς επιχειρείται με τον πλέον ξεκάθαρο τρόπο να αναδειχθεί στο προσκήνιο μια διαφορετική αισθητική προσέγγιση ως προς την ηλεκτρονική μουσική η οποία για πρώτη φορά έρχεται σε αντίθεση με την ακουσματική καθαρότητα των προηγούμενων δεκαετιών. Καταδεικνύει επίσης πως η μουσική αποτελεί ένα ζωντανό σώμα το οποίο διαρκώς μεταβάλλεται ως προς τις όψεις και τις εκφάνσεις της, ανεξαρτήτως ιδρυματικών διακηρύξεων και ιδιωματικών εκφορών.

Η μουσική αυτή αφορά μια νέα ηλεκτρονική σκηνή η οποία χονδρικά εκκινεί στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1990 και η οποία προσδιορίζεται ονοματοποιητικά

ποικιλοτρόπως: με βάση το ίδιο το μέσο (laptop music), την τεχνοτροπία (sampling), την ηχοποιητική εκφορά (drum'n'base, ambient), το πρωτογενές μόρφωμα (glitch, noise), ενώ σε άλλες περιπτώσεις αφορά μια ιδιόλεκτο (techno, trip-hop). Σε όλες τις παραπάνω ιδιωματικές εκφορές, οι οποίες πλέον απευθύνονται στο ευρύ κοινό, συμβάλλει σημαντικά ως πρωτεύον μορφοποιητικό στοιχείο στη διαμόρφωση του τελικού ηχητικού αποτελέσματος το μέσο και τα εργαλεία του, καθώς εκφέρει μορφώματα, συνθετικές τεχνοτροπίες και εκτελεστικές πρακτικές και εν τέλει αναγνωρίσιμες, αποδεκτές αισθητικές.

### 6.4.2. Μορφολογίες και μορφώματα σφάλματος

Οι τεχνικές του σφάλματος αναδεικνύουν ένα πλήθος διαφορετικών ηχητικών μορφωμάτων μοναδικών ως προς τα νέα ηλεκτρονικά ιδιώματα. Κοινό τους χαρακτηριστικό αποτελεί η ασυνέχεια στη μορφή η οποία προσδίδει μια ιδιαίτερη υλικότητα ως προς την υφή.

#### i. Ο παλμός – η επαναληπτική ρυθμικότητα

Αρχικά ως γεννήτρια στους πρώιμους αναλογικούς συνθετητές και στη συνέχεια ως αυτόνομη ηλεκτρονική συσκευή σε ένα πλήθος ηχοχρωματικών και ρυθμικών παραλλαγών (drum machine), ο ηλεκτρονικός παλμός αποτελεί ένα από τα κυρίαρχα μορφώματα αφού σε συνδυασμό με την τεχνική της ακολουθιακής εκτέλεσης (sequencing) αφορά ένα ισχυρό χαρακτηριστικό ηχόσημο της χορευτικής κυρίως ηλεκτρονικής μουσικής. Εναλλακτικά τα ρυθμικά αυτά μοτίβα μπορεί να αποτελούνται και από άλλα μορφώματα μικρής διάρκειας σε αυτόνομη ή συνδυαστική μορφή όπως glitch, εγκοπές (cuts, clicks), καθαροί βραχείς τόνοι, μικρά τμήματα από επεξεργασμένα ή καθαρά δείγματα ήχου, ή και διάφορες μορφές επεξεργασίας σήματος (π.χ. φίλτρα σε γεννήτριες θορύβου).

Στις περισσότερες περιπτώσεις καθώς απαντάται με μεγάλο βαθμό ομοιογένειας σε επαναληπτικά μοτίβα, ο ρυθμός επιτελεί μια βασική λειτουργία εδραίωσης του ηχητικού καμβά ενώ όταν λειτουργεί ετεροπροσδιοριστικά ως προς άλλα μορφώματα

και υφές προσδίδει μια αίσθηση σκηνικού βάθους. Σε συνθήκες που εμφανίζεται με τη μορφή ενός αυτόνομου μορφώματος δημιουργεί σημάνσεις πηγής-δεσμού. Συχνά συνδυάζεται με το κριτήριο της στερεοφωνικής κατανομής παράγοντας έτσι ένα μεγάλο εύρος στο ακουστικό χωρικό πεδίο.

ii. Το ηχητικό δείγμα – sampling

Το ηχητικό δείγμα ως μόρφωμα έχει τις ρίζες του στη Συγκεκριμένη Μουσική. Παρουσιάζει επίσης αντιστοιχίες και με το ηχητικό αντικείμενο στην Ακουσματική Μουσική καθώς πρωτογενώς προέρχεται από ηχογραφήσεις ηχητικών πηγών οι οποίες υφίστανται κατάλληλη επεξεργασία. Η τεχνική του sampling (δειγματοληψία) έγινε ιδιαίτερα διαδεδομένη στην αστική ηλεκτρονική δημιουργία με την εμφάνιση εξειδικευμένων ψηφιακών συσκευών (samplers) ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1970. Στα τέλη της δεκαετίας του 1980 ενσωματώνεται ως δυνατότητα και στους μικροϋπολογιστές όπου μέσω εξειδικευμένων κυκλωμάτων παρέχεται η δυνατότητα εισαγωγής δειγμάτων ήχου στις μουσικές εφαρμογές. Το δείγμα ως ηχητικό μόρφωμα στις περισσότερες περιπτώσεις εμφανίζεται αυτούσιο καθώς δεν αποτελεί προτεραιότητα η μορφοποίηση του. Επιπρόσθετα, τόσο η φτωχή αρχικά δειγματοληψία των 8-bit, όσο και η ανεπαρκής περιγραμματική επεξεργασία των δειγμάτων ήχου είχαν ως αποτέλεσμα την εμφάνιση απότομων εγκοπών (clicks) στις άκρες του βρόχου, προσδίδοντας ένα ιδιαίτερο ηχοποιητικό χαρακτηριστικό. Σε αντίθεση έτσι με τους συνθέτες της Ακουσματικής Μουσικής όπου ζητούμενο είναι η καθαρότητα του δείγματος στη μέγιστη δυνατή ποιοτική του εκφορά, η συγκεκριμένη στάση εμπίπτει στην αισθητική του σφάλματος.[462]

iii. Ο θόρυβος – noise

Ο θόρυβος ως μόρφωμα με τη χρήση αντίστοιχων γεννητριών (noise generators) απαντάται ήδη από την εποχή της Elektronische Musik ενώ εντάσσεται ως μονάδα και στους πρώτους συνθετητές. Μορφοποιητικές επεμβάσεις αφορούν κυρίως στη χρήση

462 Ο François Bayle χαρακτηριστικά επισημαίνει απολογητικά την φτωχή δειγματοληψία των 8-bit ως *μειονέκτημα* στην σωστή αναπαραγωγή των δειγμάτων ήχου που χρησιμοποιεί στο *Les Couleurs De La Nuit* (σελ. 135 στο συνοδευτικό κείμενο του cd-booklet στην έκδοση, Bayle, François. 2012. *50 Ans D' Acousmatique*, INA-GRM; INA G 6033/6047).

φίλτρων –σταθερής ή μεταβαλλόμενης επίδρασης (sweeping effect)– όσο και στη δυναμική/ περιγραμματική του εκφορά. Συχνά απαντάται σε συνδυασμό με άλλες μορφολογίες (glitch, cuts, clicks) ή και ως κεντρικό μορφολογικό στοιχείο σε μεγάλες μάλιστα δυναμικές διακυμάνσεις και φασματικές ποιότητες. Στις περιπτώσεις αυτές χαρακτηρίζει και προσδιοριστικά το ομώνυμο μουσικό ιδίωμα (μουσική noise). Γεγονός είναι πως οι συνθέτες της Ηλεκτροακουστικής Μουσικής (πολύ δε περισσότερο της Ακουσματικής) απέφευγαν την παρατεταμένη χρήση του. Αποτελεί έτσι και αυτό ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά μορφώματα της αισθητικής του σφάλματος.

iv. Ψηφιακές εγκοπές: clicks, cuts

Αποτελούν αυτόνομο ηχητικό μόρφωμα το οποίο αρχικά προερχόταν από την ημιτελή επεξεργασία δειγμάτων ήχου και το οποίο προσομοιάζει αρκετά με το glitch. Σε άλλες περιπτώσεις προκύπτουν από τεχνικές μικροδόμησης ή και από την αποκοπή ελάχιστων τμημάτων από ηχητικά δείγματα. Στην Ηλεκτροακουστική Μουσική αφορά γενικότερα μια μη αποδεκτή πρακτική με εξαίρεση τους συνθέτες της Μικροδομικής Σύνθεσης (Granular Synthesis) στα έργα των οποίων συναντά κανείς τον συγκεκριμένο τύπο μορφώματος, κυρίως όμως σε συναθροίσεις ηχητικής μάζας και σπανιότερα ως αυτόνομη παρουσία. Στην υπό εξέταση μουσική εμπίπτει πλήρως στα αισθητικά κριτήρια και θεωρείται ένα από τα βασικότερα μορφώματα καθώς συχνά χρησιμοποιείται ως ρυθμική βάση σε μοτίβα επαναληψιμότητας.

v. Ψηφιακό σφάλμα – glitch

Το glitch, μια συνήθως στιγμιαία μορφή σφάλματος στο μέσο το οποίο αποτυπώνει την πληροφορία (αναλογικό ή ψηφιακό), έχει αναφορές στο αναλογικό παρελθόν και απαντάται σε ένα ευρύ φάσμα τεχνών και τεχνοτροπιών.[463] Αποτέλεσε αισθητικό ζητούμενο σε μια σειρά καλλιτεχνών ήδη από τη δεκαετία του 1970 τόσο στις οπτικές (video, φωτογραφία) όσο και στις μουσικές τέχνες. Στην αναλογική του μορφή εμφανίζεται με επεμβάσεις σε δίσκους βινυλίου, κυρίως με εγχαράξεις ή επικολλήσεις

463 Αρκετά προσφιλές στο κίνημα Fluxus σε καλλιτέχνες όπως ο Milan Knížák ή του Yasunao Tone.

ταινιών σε διαφορετικά σημεία της επιφάνειας του.[464] Αντίστοιχες τεχνικές ακολουθήθηκαν και με τη χρήση ψηφιακών δίσκων (CD) με επιπρόσθετες επεμβάσεις στο κύκλωμα της ακτίνας ανάγνωσης, προκαλώντας μεταπηδήσεις σε διαφορετικά χρονικά τμήματα του δίσκου. Άλλες ψηφιακές μέθοδοι παραγωγής του περιλαμβάνουν τεχνικές μικροδόμησης καθώς και ειδικούς αλγόριθμους επεξεργασίας. Προκύπτει επίσης από τη διαδικασία μετατροπής διαφορετικών μορφών κωδικοποίησης της πληροφορίας (κείμενο, εικόνα) σε ήχο. Αποτελεί την κεντρική μορφολογική δομή του συγκεκριμένου αισθητικού ρεύματος και έγινε συνώνυμο ενός αυτόνομου ηλεκτρονικού μουσικού ιδιώματος.

### 6.4.3. Μορφές ηχητικού χώρου

Οι χωρικές μορφές στα έργα του ηλεκτρονικού σφάλματος διαμορφώνονται αντίστοιχα με το γενικότερο μορφολογικό περιεχόμενο. Αφορούν έτσι κατά βάση θραυσματικές μορφές οι οποίες χαρακτηρίζονται από ένα έντονο στοιχείο ασυνέχειας. Σε μια πρώτη ακρόαση οι συνθήκες αυτές του έντονου κατακερματισμού μοιάζει να μην πληρούν τα κριτήρια της ηχητικής χωρικότητας: απότομες μεταβολές, διαρρήξεις, θραύσματα υλικότητας. Ωστόσο με έναν τρόπο λειτουργούν ακόμη και στις πλέον ακραίες μορφές εκδήλωσης αυτής της πολλαπλής διάρρηξης, όπως για παράδειγμα στα έργα του Yasunao Tone όπου κυριαρχεί μια άναρχη ασυνέχεια από διαρκή glitch σε μονοφωνική μάλιστα γραμμή και χωρίς καμία επιπλέον ηχητική αναφορικότητα. Φαίνεται πως τελικά μετά από μια ενδελεχή ακρόαση, μια ιδιαίτερη μορφή χωρικής αίσθησης αναδύεται καθώς η τάση προς μια ομογενοποίηση του όλου τελικά κυριαρχεί. Στην κατεύθυνση αυτή ωστόσο συμβάλλει και μια άλλη μορφή διάρρηξης η οποία δρα καταλυτικά: η χρονική.

Όπως έχει ήδη διατυπωθεί[465] ο μουσικός χρόνος αποτελεί κεντρική μορφοποιητική χωρική παράμετρο και ένα κεντρικό στοιχείο σε ένα πλήθος μουσικών εκφάνσεων και ιδιωμάτων. Στις περιπτώσεις όπου εκφέρει μια κατανεμημένη ηχητική επενέργεια

464 Η πλέον ίσως χαρακτηριστική περίπτωση αφορά στο *Record Without A Cover* (1985) του *Christian Marclay* όπου ο δίσκος βινυλίου δεν περιέχει προστατευτικό κάλυμμα και η οδηγία από τον καλλιτέχνη είναι να αφεθεί στη φυσική φθορά του υλικού (βινύλιο) κατά τη μεταφορά, τη φύλαξη και τη χρήση του. Το ίδιο το μέσο αναπαράγει έτσι τόσο το περιεχόμενο όσο και τη μορφή του έργου.

465 Βλ. κεφ. 1.5

(μορφή μουσικού φθόγγου) συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας κατά βάση μη-χωρικής αίσθησης στην οποία κυριαρχεί η τονική κίνηση και η οργάνωση της σε δομές μουσικών φράσεων, ρυθμικών και μελωδικών μοτίβων, αντιστικτών μελωδικών κινήσεων, μορφών θεματικής ανάπτυξης κ.λπ. Στην αντίθετη κατεύθυνση άλλες μορφές οργάνωσης οι οποίες χαρακτηρίζονται από μεγάλο βαθμό χρονικής αδράνειας διαμορφώνουν ισχυρά χωρομορφολογικά πρότυπα, συνθήκη η οποία στις περιπτώσεις των τεχνικών του σφάλματος δεν ισχύει: ο χρόνος καθώς θραυσματοποιείται δεν κατορθώνει να λειτουργήσει χωρομορφοποιητικά. Η πολλαπλή ωστόσο αυτή χρονική κατάτμηση λειτουργεί και με έναν άλλον τρόπο. Αφενός εμποδίζει κάθε μορφή χρονοποιητικής οργάνωσης και αφετέρου παράγει μια άλλου είδους ομοιογένεια η οποία προέρχεται από αυτήν ακριβώς τη διάρρηξη· μια δηλαδή σύνταξη ενός συνόλου στιγμιαίων εκφορών οι οποίες λειτουργούν χωρομορφοποιητικά με πολλαπλούς τρόπους. Σε κάποιες περιπτώσεις η χωρικότητα διαμορφώνεται από ρυθμικές στίξεις παλλόμενων υφών οι οποίες καθώς εναλλάσσονται εντός του στερεοφωνικού πεδίου οριοθετούν σαφή χωρικά πλαίσια (Ryoji Ikeda – *dataplex*). Σε άλλες αφορούν χώρους φασματικών πυκνώσεων και κινήσεων ηχητικής μάζας (Alva Noto – *spray*) ή οργάνωσης τους σε μια πολυεπίπεδη διαστρωματική υφή (Christian Fennesz – *015*). Ακόμη και σε μεγαλύτερες δομές αφαίρεσης όπως στα έργα του Yasunao Tone (*Solo for Wounded CD*) ή του Mika Vainio (*Onko*) η χωρικότητα τελικά επικρατεί: καθώς κάθε άλλη μορφή χρονικής οργάνωσης αποτυγχάνει να οργανώσει την ηχητική δράση κυριαρχεί η ανάγκη οργάνωσης της σε ένα έστω ακανόνιστο σχήμα και μια ιδιότυπη χωρική μορφή. Οι χώροι σε αυτές τις περιπτώσεις αφορούν λοιπόν περισσότερο αφαιρετικές κατασκευές παρά απεικονιστικές μορφές. Η συνθήκη αυτή μπορεί να γενικευθεί ως μια *έμφυτη ροπή ενός χωρικού προσδιορισμού*: καθώς η χρονική οργάνωση εκλείπει και ως εκ τούτου αδυνατεί να εκφέρει δομή, η ανάγκη για ένα μορφοποιητικό σχήμα υποκαθίσταται από την αναζήτηση μορφών και σχημάτων μιας χωρικής διαμόρφωσης. Σε μια τέτοια λοιπόν μουσική δημιουργία οι υλοποιήσεις του ηχητικού χώρου απέχουν σημαντικά από τα αντίστοιχα χωρομορφολογικά και χωρομορφικά προτάγματα της ακουσματικής μουσικής.

i. Ο θραυσματικός χώρος. Nicolas Collins – *Broken Light* (1992),
Yasunao Tone – *Solo for Wounded CD* (1997),
Ryoji Ikeda – *dataplex* (2005)

Τρεις πολύ χαρακτηριστικές συνθέσεις οι οποίες παρόλο που ανήκουν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα χρήσης της τεχνικής του glitch. Η πρώτη με μια ιδιόμορφη τεχνική δειγματοληψίας (sampling) και με ταυτόχρονη ενόργανη ζωντανή εκτέλεση, η δεύτερη αμιγώς αποτελούμενη από glitch και η τρίτη σε συνδυασμό με γεννήτριες τόνου και θορύβου.

Σύμφωνα με τις σημειώσεις του συνθέτη,[466] το *Broken Light* (1992) αποτελεί το πρώτο σε μια σειρά έργων στα οποία ο *Nicolas Collins* χρησιμοποιεί μετασκευασμένες ηλεκτρονικές συσκευές σε συνδυασμό με παραδοσιακά μουσικά όργανα, με σκοπό την επανέκθεση τονικού περιεχομένου από προγενέστερες συνθέσεις. Στη συγκεκριμένη περίπτωση αφορά έργα των μεγάλων συνθετών του ιταλικού baroque *Corelli*, *Locatelli* και *Torelli*. Στο έργο αυτό ο Collins χρησιμοποιεί ένα τροποποιημένο CD player το οποίο ελέγχεται ζωντανά στον χρόνο εκτέλεσης από τους μουσικούς εκτελεστές μέσω μιας ειδικής διάταξης με διακόπτες ποδός (footswitch). Οι διακόπτες αυτοί είναι ρυθμισμένοι με τέτοιο τρόπο ώστε να ενεργοποιούν συγκεκριμένες λειτουργίες οι οποίες επεμβαίνουν στον τρόπο αναπαραγωγής του cd player. Αφορούν στη δημιουργία μικρών γοργά επαναλαμβανόμενων βρόχων (pause mode with muting off) – λειτουργία η οποία ουσιαστικά υπαγορεύει τη ρυθμική αγωγή του έργου –,την ολίσθηση της ακτίνας σε κάποιο τυχαίο track (skitter mode), την ολίσθηση σε κάποιο συγκεκριμένο track (preset select mode), καθώς και τον οπλισμό του CD σε λειτουργία παύσης σε μια επόμενη μελωδική φράση (advance to next harmony in pause mode). Οι επεμβάσεις αυτές είναι σημειωμένες χρονικά στην παρτιτούρα και οι μουσικοί καλούνται να τις ενεργοποιούν μέσω των διακοπτών ενώ παράλληλα εκτελούν στα έγχορδα όργανα τους μια σειρά από μελωδικές γραμμές, μικρές τονικές φράσεις καθώς και συγκεκριμένες τεχνικές εκτέλεσης και χειρονομίες, άλλοτε αυστηρά καθορισμένες και άλλοτε με μεγάλο βαθμό ελευθερίας. Οι τεχνικές αυτές αφορούν σε εκτελεστικές χειρονομίες των εγχόρδων (detaché, tremolo, sustained, pizzicato κ.λπ.), ρυθμικά και εκφραστικά μοτίβα (εναλλαγές επιτονισμών, εναλλαγές δυναμικής, παύσεις κ.λπ.), τονικό υλικό (ακολουθιακά τονικά μοτίβα, κρατήματα συγχορδιών με ή χωρίς

466 https://www.nicolascollins.com/texts/brokenlightscore.pdf καθώς και Collins 2009.

επίλυση, τεχνικές arpeggio, glissandi, vibrato κ.λπ.), καθώς και διάφορες γενικότερες χειρονομικές μορφές (κτυπήματα στο σώμα του οργάνου, τσάκισμα δακτύλων). Ο συνθέτης ουσιαστικά δημιουργεί μια νέα κατακερματισμένη χωρική υπόσταση επαναδομώντας θραύσματα από ένα αρχικό υλικό. Καθώς συνδυάζει οικείες σημάνσεις μουσικής εκφοράς (baroque) με το ανοίκειο θραυσματικό, ο χώρος εδώ αφορά κυρίαρχα έναν χώρο ισχυρών σημάνσεων τον οποίο ο ακροατής εκλαμβάνει ως μια μιμητική επαναδόμηση.

Αντίθετα με το τονικά οικείο περιεχόμενο του Broken Light, το *Solo for Wounded CD* (1997) του *Yasunao Tone* αποτελεί μια σπουδή στο καθαρό glitch. Ο Tone, μια από τις κεντρικές μορφές του κινήματος *Tokyo Fluxus* στη δεκαετία του 1960, άρχισε να πειραματίζεται με επεμβάσεις στο νέο αυτό ψηφιακό μέσο (CD) ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 επικολλώντας τμήματα από αυτοκόλλητες ταινίες στην επιφάνεια του. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την αλλοίωση της κωδικοποιημένης πληροφορίας του CD ως μια συνεκτική μορφή ήχου και την μετατροπή της σε μια ακανόνιστη μορφή δυαδικής πληροφορίας η οποία ηχητικά αναπαράγεται ως μικρά κρατημένα επαναλαμβανόμενα τμήματα, δηλαδή glitch. Επιπρόσθετα σε κάθε νέα αναπαραγωγή η συμπεριφορά του μέσου παρουσιάζει μεγάλο βαθμό απροσδιοριστίας με αποτέλεσμα τη δημιουργία κάθε φορά ενός μοναδικού έργου· χαρακτηρίζεται έτσι ως μια σύνθεση απροσδιοριστίας. Ο παραγόμενος ήχος αφορά σε παλμικές επαναλήψεις glitch οι οποίες ακολουθούν μια γραμμική μορφή οργάνωσης. Καθώς έτσι ισχυρές ανισομορφίες ρυθμού, φάσματος, υφών και δυναμικής αναπαράγονται σε μια μονοφωνική γραμμική ροή, απουσιάζει κάθε ετεροπροσδιοριστικό στοιχείο ενώ κατά διαστήματα παρουσιάζεται μια ελάχιστη χωρική κατανομή οργανωμένη στο στερεοφωνικό πεδίο. Παράγεται έτσι μια πλήρως κατακερματισμένη χωρική μορφή στην πλέον πρωταρχική της οργάνωση γεγονός στο οποίο συμβάλλει με την πάροδο του χρόνου μια αίσθηση ομοιογενούς μορφολογικής συμπεριφοράς.

Ο *Ryoji Ikeda* είναι ένας από τους πλέον αναγνωρισμένους καλλιτέχνες της ελάχιστης πληροφορίας η οποία περιλαμβάνει εκτός του glitch και πολύ μικρές φράσεις από καθαρούς τόνους ή θόρυβο σε μια συνήθως παλμική εκφορά. Το *dataplex* (2005) αφορά ένα χαρακτηριστικό έργο αυτής της τεχνοτροπίας. Αποτελείται από είκοσι

διαφορετικά μέρη μικρής διάρκειας των δύο ή τριών λεπτών –με εξαίρεση τα τρία τελευταία (5'48, 10'01 και 5'00)–, κάθε ένα από τα οποία αρθρώνει και μια παλμική σπουδή στο glitch, τον θόρυβο και τον καθαρό τόνο (ημιτονοειδής). Σε αντίθεση με το απροσδιόριστο μορφικό περιεχόμενο του Tone, χαρακτηριστικό στοιχείο αποτελεί η ομοιογένεια και η καθαρότητα της μορφής η οποία είναι μοναδική σε κάθε μέρος: παλμικές διακυμάνσεις ελάχιστων ομοειδών τόνων, θορύβου και glitch σε μια έντονη κατανομή στερεοφωνικού πεδίου δημιουργούν μοτίβα ρυθμικής επαναληπτικότητας τα οποία οριοθετούν έναν εν πολλοίς ομοιογενή χώρο, μοναδικό για κάθε διαφορετικό μέρος. Έντονα ετεροπροσδιοριστική η κατακερματισμένη αυτή πληροφορία ενισχύει, αντί να αποδομεί, την χωρική υπόσταση μέσα από αντιστικτικές υφές οι οποίες με την πολυρυθμική επαναληψιμότητα δομούν σαφώς προσδιορισμένα χωρικά όρια. Στο πλέον χρονικά εξαπλωμένο *Data.Matrix* ο χώρος λειτουργεί με μια υποδειγματική καθαρότητα ως προς τις διαφορετικές εκφάνσεις του. Εδώ εκτός των οριοθετούμενων πλαισίων τα οποία δημιουργούνται από τις ελάχιστες παλμικές εκφορές, ο χώρος γεμίζει και από περιεχόμενο καθώς κινούμενες τονικές μάζες πληρούν τα όρια του αποδίδοντας έναν όγκο απαράμιλλης ηλεκτρονικής ομορφιάς.

ii. Ο χώρος ως μετασχηματιστική επίδραση των ψηφιακών εργαλείων

Christian Fennesz – *Plus Forty Seven Degrees 56′ 37″ Minus Sixteen Degrees 51′ 08″* (1999).

Στην πλέον εμφανή μορφή αυτού που ο Cascone αποκάλεσε ως δημιουργικό παιχνίδισμα (messing around) με τις τεχνολογίες των ιδρυματικών τεχνοτροπιών, ο *Christian Fennesz* παρουσιάζει ένα έργο σε οκτώ μέρη καθένα από τα οποία εμπεριέχει ένα πλήθος τέτοιων χαρακτηριστικών μορφών και τεχνοτροπιών: μικροδομικές υφές, επεξεργασμένα δείγματα ήχου, ακουσματικές και ηλεκτροακουστικές μορφές, θόρυβος, glitch, καθαροί τόνοι, όλα αναμειγνύονται σε ένα άκρως ενδιαφέρον πειραματικό παιχνίδισμα το οποίο δομεί με έναν ανορθόδοξο για τα ιδρυματικά πλαίσια αλλά υποδειγματικό τρόπο χωρικές μορφές με μια εξαιρετική ποικιλία μορφικών εκφάνσεων. Οι χώροι άλλοτε πυκνοί και έντονοι (*014*), άλλοτε αποσπασματικοί ως πληροφορία (*011*), κάποιες φορές έντονα θραυσματικοί (*013*, *016*), σε μια ελάχιστη οργάνωση (*017*) ή σε μια πολυεπίπεδη διαστρωματική μορφή (*015*), φαινομενικά ασύνδετοι (*012*) ή σε μια ανάλυση από το ειδικό στο γενικό

και πάλι στο ειδικό, σαν κανείς να κινείται ανάμεσα στις διαστρωματώσεις του μουσικού υλικού (*010*). Μορφολογικά πληροί το σύνολο σχεδόν των κριτηρίων του προτεινόμενου μοντέλου για τον Ηχητικό Χώρο: ένας ισχυρός βαθμός ανομοιογενών ισομορφιών ως προς την ηχητική μάζα, την ύφη, τα φασματικά και δυναμικά χαρακτηριστικά ετεροπροσδιορίζονται υποδειγματικά σε ένα διαρκές χρονικό συνεχές με έντονα στοιχεία χωρικής κατανομής στο στερεοφωνικό πεδίο. Ο Fennesz απαλλαγμένος από μορφικά σχήματα και καθιερωμένες αισθητικές ξαφνιάζει με την ευρηματικότητα και την φρεσκάδα με την οποία οργανώνει το υλικό του, παρουσιάζοντας ένα άκρως ενδιαφέρον και υποδειγματικό ως προς τις αισθητικές του σφάλματος έργο.

iii. Ο χώρος ως ελάχιστη πληροφορία.

Tristan Perich – *1-bit Music* (2006)*, 1-bit Symphony* (2010)

Κυριολεκτικά εδώ, ο *Tristan Perich* χρησιμοποιεί την ελάχιστη δυνατή ψηφιακή πληροφορία του 1 bit προκειμένου να οργανώσει μια μουσική σύνθεση. Τα δύο αυτά έργα αναπαράγονται σε πραγματικό χρόνο εκτέλεσης από ένα ειδικό κύκλωμα το οποίο είναι ενσωματωμένο στη θήκη ενός CD, στην άκρη της οποίας υπάρχει μια υποδοχή ακουστικών για την μουσική ακρόαση του έργου. Ένα πρώτο λοιπόν ενδιαφέρον στοιχείο είναι πως η σύνθεση αναπαράγεται εξ αρχής, όχι ως ηχογράφηση αλλά ως αλγοριθμική εκτέλεση στα κυκλώματα: ο Perich έχει προγραμματίσει τα κυκλώματα ώστε κάθε φορά που αυτά ενεργοποιούνται ανοίγοντας τον διακόπτη ρεύματος, ενεργοποιείται και ο κώδικας ο οποίος συνθέτει το έργο. Αποτελεί δηλαδή μια ηλεκτρονική σύνθεση η οποία αυτοαναπαράγεται. Η πληροφορία του 1 bit αφορά στην αποτύπωση της μιας και μοναδικής τετραγωνικής κυματομορφής που χρησιμοποιεί ο συνθέτης, η οποία χρειάζεται δύο στάθμες ρεύματος για να παραχθεί (τα δύο δηλαδή αντίθετα επίπεδα της βάσης και της κορυφής του τετραγώνου της κυματομορφής) σε αντιστοιχία με τις δύο τιμές (0 και 1) που μπορούν να αποθηκευθούν στον χώρο του 1 bit. Χρησιμοποιεί έτσι μια παλαιότερη ψηφιακή τεχνολογία από την εποχή των πρώτων μικροϋπολογιστών όπου η περιορισμένη χωρητικότητα και επεξεργαστική ισχύς δεν επέτρεπε την ανάπτυξη σύνθετων αλγορίθμων για τη γέννηση του ήχου. Μορφολογικά παρόλο που αποτελούν έργα με

μεγάλο βαθμό ισομορφίας από πλευράς υφής, εναλλάσσονται σε μια ελάχιστη μελωδική οργάνωση αντιστικτικής ρυθμικότητας η οποία προσομοιάζει αρκετά τους ηχητικούς χώρους που δομούνται από την ελάχιστη μουσική (minimalism). Καθώς έτσι η μελωδική γραμμή κινείται γύρω από μια σταθερή τονικότητα σε εναλλασσόμενα ρυθμικά και φραστικά μοτίβα, σε μια παρόμοια δομική οργάνωση με το έργο *in C* του *Terry Riley*, υποστηρίζεται ένας ελάχιστος ηχητικός χώρος ο οποίος δομείται από αυτήν την εναλλαγή τονικών φράσεων με κοινή δομική αναφορά. Επιπλέον τόσο η φτωχή ποιότητα του ήχου από πλευράς ψηφιακής καθαρότητας όσο και η ready made λογική οργάνωσης της σύνθεσης κατατάσσουν το έργο στην αισθητική του σφάλματος.

iv. Ο χώρος ως άχρονη μορφή

Mika Vainio – *Onko Parts 1-11* [*Is It?*] (1997).

Στα 36 περίπου λεπτά που διαρκεί η σύνθεση αυτή του *Mika Vainio* χαρακτηρίζεται από την απουσία της χρονικής διάστασης τόσο ως μορφοποιητικού σχήματος όσο και ως αφηγηματικής δομής. Η στάση αυτή αποτυπώνεται στο γεγονός πως με εξαίρεση τα πέντε περίπου τελευταία λεπτά, απουσιάζει κάθε θεματική ανάπτυξη ενώ ακόμη και στα σημεία που συναντάμε μια τέτοια πρόθεση οριακά πληρούται η έννοια του θέματος. Η σύνθεση αποτελείται έτσι από ασύνδετα μεταξύ τους επεισόδια τα οποία αφορούν είτε κατά κύριο λόγο ελάχιστες ηλεκτρονικές σημάνσεις καθαρών τόνων σε σταθερές εμμονικά επαναλαμβανόμενες συχνότητες, είτε οριακά ανιχνεύσιμα στο δυναμικό πεδίο σποραδικά κατανεμημένα glitch. Ενδιάμεσα, ενθέσεις μικρών διάσπαρτων αρθρώσεων από ηλεκτρονικές πηγές λειτουργούν ως γέφυρες οι οποίες καθώς ηχούν σε μια μονοφωνική αλληλουχία με μεγάλες παύσεις δρουν αποσπασματικά στην μοναδικότητα τους χωρίς καμία άλλη υποστήριξη, περισσότερο ως μια παράθεση από ανερμάτιστα τοποθετημένα ηχητικά αντικείμενα. Οι ίδιες οι μορφές αποτελούν πρωτόλειες ηλεκτρονικές πηγές από τις οποίες απουσιάζει το φασματικό εύρος, η πολυπλοκότητα στην υφή, το προοπτικό βάθος, η κίνηση στα περισσότερα μορφολογικά επίπεδα –πλην ίσως των ελάχιστων δυναμικών διακυμάνσεων– αλλά και κάθε άλλη μορφοποιητική δύναμη. Συνολικά, η απουσία θεματικής οργάνωσης, κίνησης και ανάπτυξης, τα ασύνδετα μεταξύ τους επεισόδια, η

λιτότητα της μορφής στην ηχοποιητική της εκφορά, η αυστηρή μονοφωνική οργάνωση και η απουσία αντιστικτικών γραμμών, όλα συντελούν σε ένα έργο από το οποίο απουσιάζουν βασικά μουσικά συμφραζόμενα. Παρόλο έτσι που σε αρκετά σημεία δανείζεται στοιχεία από τις πρωτοπορίες του παρελθόντος – κυρίως από τη Συγκεκριμένη όσο και την Ηλεκτρονική (Elektronische) Μουσική αλλά και συνθετικές προσεγγίσεις από μεμονωμένους εξωιδρυματικούς συνθέτες (*La Monte Young – Drift Study*) –, ο Vainio ακολουθεί μια εντελώς αντισυμβατική μουσική προσέγγιση η οποία εμπίπτει σε μια σειρά από θεμελιώδη αισθητικά "σφάλματα". Τι μπορεί λοιπόν να αποτελεί στην περίπτωση αυτή η οργάνωση σε μουσική φόρμα, η μορφή εκείνη που ως συνδετικό στοιχείο αρθρώνει μια ελάχιστη μουσικότητα; Η παράθεση αυτή των μονοδιάστατων αποσπασματικών χωρικών ενοτήτων -οι οποίες αν και λειτουργούν στην ελάχιστη μορφοποιητική τους διάσταση- αποτελούν ωστόσο τη συγκολλητική ουσία σε ένα μουσικά κατά τα λοιπά άμορφο με τη συμβατική μορφή έργο. Το *Onko Parts 1-11 [Is It?]* αποτελεί έτσι μια σπουδή στην άχρονη μορφή αποσπασματικών πρωτόλειων χωρικών ενοτήτων.

*ν.* Ο χώρος ως κίνηση υφών
Alva Noto – *spray* (2006).

Στη χαρακτηριστική αυτή σύνθεση του Alva Noto κινούμενες διαστρωματώσεις από πυκνές υφές glitch και noise ετεροπροσδιορίζονται σε μια υποδειγματική λειτουργία διαμόρφωσης του ηχητικού χώρου. Κυρίαρχα χαρακτηριστικά αποτελούν οι μεγάλες φασματικές εξαπλώσεις, οι κινήσεις πύκνωσης και αραίωσης του υλικού, οι διαστρωματικές συσσωρεύσεις και εκλύσεις, οι μεγάλες γραμμές crescendi αλλά και σημεία με απότομες μεταβολές ως σηματοδοτήσεις χωρικής διάρρηξης. Η χωρική αίσθηση διαμορφώνεται κυρίαρχα από τη διαρκή αυτή κίνηση της ηχητικής μάζας η οποία διαγράφει τον ηχητικό ορίζοντα σε έναν εξαπλωμένο προοπτικό χώρο, υφές οι οποίες διαρκώς μεταβάλλονται στο φασματικό και δυναμικό επίπεδο. Το *spray* θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί αυτό που ο Varèse είχε οραματιστεί ως "*την κίνηση ηχητικών μαζών ή μεταβαλλόμενων διαστρωματώσεων*" καθώς και τις "*συγκεκριμένες μεταλλάξεις οι οποίες καθώς πραγματοποιούνται σε συγκεκριμένες διαστρωματώσεις*

*αυτές προβάλλονται σε άλλες διαστρωματώσεις οι οποίες κινούνται με διαφορετικές ταχύτητες και σε διαφορετικές κατευθύνσεις*".[467]

*vi.* Ο λυρικός χώρος

Tim Hecker – *The Ravedeath 1972* (2012),
*Love Streams* (2016)

Σε μια άλλη λειτουργία διαμόρφωσης ηχητικού χώρου ο *Tim Hecker* στα δύο αυτά έργα χρησιμοποιεί ελάχιστα τονικά μοτίβα τα οποία λειτουργούν περισσότερο ως μιμήσεις μουσικού ύφους, εναρμονισμένα με μορφολογίες δανεισμένες από την αισθητική του σφάλματος: πυκνές ηχητικές μάζες, υφές από noise και glitch, μικροδομικές συναθροίσεις. Στο *Ravedeath 1972* (2012) καθώς ελάχιστες χρονικά εξαπλωμένες μουσικές φράσεις διαδέχονται η μία την άλλη σε μια αργή επαναληπτική ροή ανατροφοδότησης (*loopback*), συνθέτουν έναν εξαπλωμένο τονικά χώρο και δημιουργούν ένα ηχητικό περιβάλλον (ambient) το οποίο αποκτά μια ανάγλυφη αίσθηση από τον εμπλουτισμό του με μορφολογίες υφής – τεχνική η οποία έχει δοκιμαστεί σποραδικά στο παρελθόν και από άλλους καλλιτέχνες (*Fennesz – Venice*). Εδώ ουσιαστικά οι αισθητικές του σφάλματος επιδρούν σε μια νέα ηλεκτρονική ηχοχρωματική εκφορά η οποία εμπλουτίζει εκφραστικά το χωρικό στοιχείο. Στο μεταγενέστερο *Love Streams* (2016) ο Hecker εκτός των άλλων δανείζεται αποσπασματικές μουσικές φράσεις και χειρονομικές εκφορές από φυσικά μουσικά όργανα ή το λυρικό τραγούδι, σε μια λειτουργία μουσικής μίμησης με ισχυρές σημάνσεις δεσμού-πηγής. Οι σημάνσεις όμως αυτές δεν δρουν με μια μουσική καθαρότητα καθώς ο συνθέτης επεμβαίνει σε αυτές αποδομώντας την προκαθορισμένη λειτουργία τους: επεξεργασία με τεχνικές sampling (αποκοπές φράσεων, επαναλήψεις με δημιουργία ρυθμικών μοτίβων), εκφορά τους μέσω μορφικών σχημάτων noise και glitch, εφαρμογή τεχνικών μη γραμμικής φασματικής επεξεργασίας (distortion). Χρησιμοποιεί έτσι ένα λυρικό μιμητικό ύφος το οποίο επαναδομεί σε μια διαφορετική ηχοποιητική κατά βάση λειτουργία, προκειμένου να δημιουργήσει νέες χωρικές υποστάσεις.

467 Varèse 1966, 11. Βλ. κεφ. 3.6.2.

## 6.5. Η μεταδιαδικτυακή εποχή

Στα τέλη της δεκαετίας του 2000 εμφανίζεται η πρώτη γενιά έξυπνων μικρών φορητών συσκευών (κινητά τηλέφωνα και tablet), συσκευές δηλαδή οι οποίες μπορούν να εκτελούν εφαρμογές αρχικά εντός της συσκευής και μετέπειτα διαδικτυακά. Ταυτόχρονα η δικτυακή τεχνολογία αποκτά νέα χαρακτηριστικά δορυφορικού και γεωγραφικού εντοπισμού. Η νέα αυτή περίοδος χαρακτηρίζεται έτσι από μια καθολική διείσδυση δικτυακών εφαρμογών και τεχνολογιών της πληροφορικής σε οποιαδήποτε γεωτοπική τοποθεσία και σε οποιαδήποτε χρονική στιγμή, χαρακτηριστικό δηλαδή των καθολικών υπολογιστικών πόρων (*ubiquitous computing*). Ταυτόχρονα τα δίκτυα γίνονται ταχύτερα, μπορούν δηλαδή να υποστηρίζουν ολοένα και μεγαλύτερο εύρος πληροφορίας. Αναδύονται έτσι νέοι εικονικοί δικτυακοί τόποι (όπως για παράδειγμα τα μεγάλου όγκου διαδικτυακά παιχνίδια ρόλων πολλαπλών παικτών MMORPG – Massively Multiplayer Online Role-Playing Game) ενώ σε μια παρόμοια αντίληψη μαζικής διάδρασης ξεκινούν να αναπτύσσονται και τα κοινωνικά δίκτυα. Αρκετοί καλλιτέχνες αναφέρονται έτσι, κατ' αντιστοιχία με την μεταψηφιακή εποχή, σε μια *μεταδιαδικτυακή* εποχή (*post-internet*)[468] με την έννοια πως στην εποχή αυτής της διαρκούς συνδεσιμότητας η τέχνη βασισμένη στο διαδίκτυο παύει να προσδιορίζεται ως τέτοια καθώς αφορά μια εξ ορισμού τέτοια λειτουργία. Στη μουσική μια νέα τεχνολογία κάνει την εμφάνιση της η οποία βασίζεται σε ένα απτικό πρωτόκολλο επικοινωνίας (TUI – Tangible User Interface). Το συγκεκριμένο πρωτόκολλο συνοδεύεται από μια σειρά ειδικά διαμορφωμένων απτικών επιφανειών, με συνηθέστερη μορφή αυτή της οθόνης του tablet ή του κινητού, οι οποίες χρησιμοποιούνται ως μέσο διαμεσολάβησης ανάμεσα στις απτικές χειρονομίες του μουσικού και στον αλγόριθμο εκτέλεσης των εφαρμογών ηχητικής σύνθεσης.

Οι νέες αυτές τεχνολογίες προκρίνουν μια νέα αντίληψη για τη χωρική λειτουργία η οποία αν και αρχικά εντοπίζεται στις τεχνολογίες ψυχαγωγίας των παιχνιδιών επεκτείνεται και δρα καταλυτικά στη μορφή και ως ένα βαθμό και στο ίδιο το περιεχόμενο της ευρύτερης καλλιτεχνικής δημιουργίας. Κυρίαρχα χαρακτηριστικά της

468 Όρος ο οποίος αποδίδεται στην Marisa Olson και ο οποίος αναπτύχθηκε σε μεγαλύτερο βαθμό από τον Gene McHugh στο ομώνυμο blog (Vierkant 2010).

αποτελούν αφενός μια πολυαισθητηριακή λειτουργία πολλαπλών επιπέδων και σημάνσεων και αφετέρου τα ολοένα και αυξανόμενα σχήματα αποκοπής από το πραγματικό αισθητηριακό περιβάλλον σε μια κατάσταση εικονικής εμβύθισης. Επιπλέον με τις τεχνολογίες συνδεσιμότητας του παγκόσμιου ιστού η έννοια της εγγύτητας του γεωγραφικού χώρου επεκτείνεται από το τοπικό και το άμεσα εποπτικό το οποίο καθορίζεται από τη σωματικότητα του συμμετέχοντα, στο υπερτοπικό και στο ευρύτερα οικουμενικό.

Κατ' αντιστοιχία οι χωρικές λειτουργίες στη μουσική δημιουργία εντάσσονται στα παραπάνω σχήματα σε δύο τουλάχιστον κατευθύνσεις: μια περισσότερο "ψηφιακή" με ένα πλήθος λειτουργιών εμβύθισης και μια περισσότερο "αναλογική" η οποία εμπλέκει ένα πλήθος πολλαπλών ετεροπροσδιοριστικών σημάνσεων. Η πρώτη περίπτωση αφορά κλειστά μοντέλα τα οποία απευθύνονται με καθοριστικό τρόπο στο ευρύτερο αισθητηριακό πλέγμα του ακροατή/ συμμετέχοντα συνδιαμορφώνοντας νέες χωρικές υποστάσεις. Η δεύτερη αφορά σε ένα σύνολο εξωγενών σκηνικών δράσεων οι οποίες εμπλουτίζουν το μουσικό δρώμενο από οπτικά ερεθίσματα (προβολές, εικόνες, φωτισμός), κειμενική αφήγηση και πρακτικές επιτέλεσης, μια δηλαδή επαναδιατύπωση παλαιότερων μορφών μουσικής αφήγησης. Και οι δύο αυτές μορφές διαμορφώνουν έντονα στοιχεία χωρικότητας, ως πρόσθετες διαστρωματώσεις της αισθητηριακής πρόσληψης. Υπάρχει επίσης και μια μορφή υπερκείμενου χώρου ο οποίος διαδραματίζεται σε ένα υπερτοπικό επίπεδο και αφορά κυρίως στην συνδιαμόρφωση χωρικών οντοτήτων από μεγάλης κλίμακας δεδομένα όπως μεταδεδομένα τα οποία διατρέχουν τον παγκόσμιο ιστό, νευρωνικά δίκτυα εκμάθησης, ανοικτές πολυχρηστικές πλατφόρμες (τεχνολογία wiki) κ.λπ. Σε κάθε μια πάντως από τις παραπάνω περιπτώσεις η μουσική πράξη φαίνεται πως αποχωρίζεται την καθαρή λειτουργία της απόλυτης μουσικής και επανανοηματοδοτείται από πολλαπλές παράλληλες σημάνσεις με έντονο πολυαισθητηριακό περιεχόμενο, μια κατάσταση η οποία συνάδει σε μεγάλο βαθμό με την πληθώρα των ερεθισμάτων οι οποίες ούτως ή άλλως κατακλύζουν περισσότερο από ποτέ τις καθημερινές ανθρώπινες λειτουργίες κατά τον 21ο αιώνα.

Μια νέα τέλος τάση εμφανίζεται τα τελευταία μόλις χρόνια, περισσότερο υποσχόμενη από ποτέ, η οποία ωστόσο μένει να δοκιμαστεί στην πράξη. Η κατεύθυνση αυτή αφορά στην ανάπτυξη μιας νέας μορφής τεχνητής νοημοσύνης που πλέον βασίζεται στην επεξεργασία ενός τεράστιου όγκου συμπεριφορικών δεδομένων τα οποία κατακλύζουν τόσο το ευρύτερο διαδίκτυο, όσο και το διαδίκτυο των συσκευών (Internet of Things). Σε ποιο βαθμό θα επηρεάσει και θα διαμορφώσει λειτουργίες στη μουσική αλλά και την ευρύτερη καλλιτεχνική δημιουργία αποτελεί ένα ερώτημα η διαμόρφωση του οποίου βρίσκεται ακόμη υπό εξέλιξη.

### 6.5.1. Ηχητικοί χώροι εμβυθιστικής λειτουργίας

Οι εμβυθιστικοί ηχητικοί χώροι, κατά μια αντιστοιχία με τις τεχνολογίες εμβύθισης (*immersive technologies*),[469] αφορούν μορφές έργων τα οποία διαμορφώνουν μια νέα χωρική αντίληψη αποκομμένη σε μεγάλο βαθμό ή ολοκληρωτικά από τα περιβαλλοντικά χωρικά συμφραζόμενα του ακροατή, μέσω μιας ολιστικής αισθητηριακής εμπειρίας. Διαφοροποιούνται έτσι από τους χώρους ετεροπροσδιοριστικών σημάνσεων καθώς επιδρούν σε μια περισσότερο μοναδιαία αντιστοιχία με τον συμμετέχοντα. Εδώ ουσιαστικά η λειτουργία της μουσικής επαναπροσδιορίζεται ως μια λειτουργία απεύθυνσης στο σύνολο των ατομικών ερεθισμάτων του κάθε ακροατή. Αφορούν δηλαδή περιπτώσεις χωρικής εμβύθισης οι οποίες είτε εκτείνονται στο προσωπικό χωρικό πεδίο του ακροατή (κλειστής μορφής/ εγγύς πεδίου), είτε απευθύνονται και εγκαλούν διεργασίες ενός ήδη διαμορφωμένου ατομικού χώρου τόσο σε ατομικό (ανοικτής μορφής/ εγγύς πεδίου) όσο και σε συλλογικό επίπεδο (ανοικτής μορφής/ ευρέως πεδίου). Χαρακτηριστικά τέτοια παραδείγματα αποτελούν τα έργα των *Holy Herndon – Home* (2015) και *Chorus* (2015), *Alva Noto – Uni Acronym* (2011), *Ryoji Ikeda – Transfinite* (2011) και *Klara Lewis – Ett* (2014). Αξίζει επίσης να σημειωθεί πως σε κάθε περίπτωση τα έργα αυτά ακολουθούν τόσο από μορφολογικής όσο και από ευρύτερης αισθητικής αντίληψης

469 Αν και αρχικά αναπτύχθηκαν για την βιομηχανία παιχνιδιών, στην πορεία συνέβαλλαν και σε άλλους τομείς όπως σε εφαρμογές υγείας και εκπαίδευσης. Οι τεχνολογίες αυτές, είτε ως περιβάλλοντα VR (Virtual Reality, εξολοκλήρου δηλαδή εμβυθιστικές πρακτικές), είτε ως AR (Augmented Reality, επαυξημένης δηλαδή πραγματικότητας ως συνδυασμός με το πραγματικό περιβάλλον) διαμόρφωσαν όχι απλώς έναν νέο τρόπο διάδρασης ανάμεσα στον χρήστη και στις εφαρμογές αλλά κυρίως μια νέα αντίληψη για την πρόσληψη του ίδιου του φυσικού κόσμου καθώς και των αισθητηριακών μας εμπειριών οι οποίες διαμορφώνουν την δυνητική πραγματικότητα.

μορφές και περιεχόμενο το οποίο εκφέρεται από την ευρύτερη αισθητική του σφάλματος.

i. Εμβυθιστικοί ηχητικοί χώροι κλειστής μορφής/ εγγύς πεδίου
Holy Herndon – *Home* (2015),
*Chorus* (2015)

Οι δύο αυτές συνθέσεις της Holy Herndon αποτελούν ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μουσικών έργων τα οποία είναι αλληλένδετα συνδεδεμένα με οπτικό υλικό δισδιάστατων γραφικών και μοντέλων τρισδιάστατου χώρου. Χρησιμοποιεί έτσι μια "οπτικο-μουσική" κατά κύριο λόγο γλώσσα από την οποία το ένα στοιχείο δεν μπορεί να διαχωριστεί από το άλλο, καθώς η μουσική αφήγηση συμπληρώνεται και ετεροκαθορίζεται από το οπτικό υλικό. Στο *Home* τα είδωλα αφορούν ρέοντα οπτικά μοτίβα και μορφές από πρωτόλεια δισδιάστατα γραφικά τα οποία επαναλαμβάνονται ως γεωμετρικά μοτίβα μιας ελάχιστης γεωμετρίας και τα οποία σε διάφορα στάδια εμπλουτίζονται από κειμενική μορφή η οποία αφορά στην λεκτική/ φωνητική αφήγηση που συνοδεύει τη σύνθεση. Η χωρική λειτουργία συνοψίζεται έτσι σε μια πολλαπλή πρόσληψη ερεθισμάτων σε ηχητικό, οπτικό/ γραφιστικό και κειμενικό επίπεδο. Η ίδια η μουσική σύνθεση αφορά σε μια ρυθμική βάση η οποία διανθίζεται από ένα πλήθος διακοπτόμενων μορφωμάτων και εγκοπών (clicks and cuts) καθώς και glitch, με κύρια πρωταρχική πηγή την ανθρώπινη φωνή: φράσεις, σπαράγματα φωνητικών αρθρώσεων, κρατήματα ή και διαφορετικές προσωδιακές φωνητικές αγωγές με τονικές και χρονικές διολισθήσεις οι οποίες εναλλάσσονται ανάμεσα στην τραγουδιστική εκφορά και στην απλή φωνητική αφήγηση.

Το *Chorus* εστιάζει στην ίδια θεματική με άξονα την ανθρώπινη φωνητική χειρονομία και το τραγούδι χρησιμοποιώντας την ίδια εκφραστική ποικιλία πηγών που χρησιμοποιούνται και στο Home. Η διαφορά είναι πως εδώ η Herndon συνοδεύει τη σύνθεση αυτή με μια τρισδιάστατη εικονική περιήγηση στον προσωπικό της χώρο. Χορογραφεί τρόπον τινά τη μουσική αυτή σύνθεση καθώς η εικονική κάμερα, ακολουθώντας τη ρυθμική βάση του έργου, περιηγείται στα προσωπικά της αντικείμενα που οριοθετούν το προσωπικό της περιβάλλον: το γραφείο της με τα αντικείμενα του, τον προσωπικό της υπολογιστή με τις εφαρμογές, ακόμα και την ίδια

της την μορφή ως τρισδιάστατο μοντέλο. Εμπλέκει έτσι σκόπιμα το τρισδιάστατο εικονικό περιβάλλον με το μουσικό έργο σε μια αλληλένδετη λειτουργία εμβύθισης μεταξύ της μουσικής πράξης και της εικονικής αφήγησης του χώρου.

Στις συνθέσεις αυτές η χωρική αφήγηση κυρίαρχα διαμορφώνεται από το οπτικό ερέθισμα το οποίο λειτουργεί σε ένα σαφώς προδιαγεγραμμένο και οριοθετημένο χωρικό περιβάλλον (κλειστής μορφής), ενώ ταυτόχρονα αφορά μια διάδραση στο ατομικό επίπεδο του ακροατή (εγγύς πεδίου).

ii. Εμβυθιστικοί ηχητικοί χώροι ανοικτής μορφής/ εγγύς πεδίου.
Alva Noto – *Uni Acronym* (2011)

Σε μια άλλη προσέγγιση εμβυθιστικού χώρου ο Alva Noto με τη σύνθεση *Uni Acronym* δημιουργεί έναν παράλληλο ηχητικό και οπτικό κόσμο. Το έργο αποτελείται από ένα επαναλαμβανόμενο ρυθμικό ηλεκτρονικό μοτίβο με στοιχεία noise και glitch, το οποίο συνοδεύεται από μια προβολή ενός πλήθους από αναγνωρίσιμα οπτικά λογότυπα (logo) οργανισμών, εταιριών, τεχνολογιών κ.λπ., που εναλλάσσονται σε έναν καταιγιστικά υπνωτιστικό ρυθμό: σε κάθε επανάληψη του ρυθμικού αυτού μοτίβου ένα νέο λογότυπο εμφανίζεται με τη χαρακτηριστική γραφιστική του απεικόνιση για ελάχιστο χρονικό διάστημα (της τάξης του ενός περίπου δευτερολέπτου), ενώ παράλληλα μια σχεδόν τεχνητή φωνή αναγγέλλει τα αρχικά του στη γαλλική γλώσσα.

Η χωρική λειτουργία του έργου έγκειται στην θεματικά οριοθετημένη υπόσταση τόσο του ήχου όσο και της εικόνας: ο θεατής/ ακροατής αναμένει στην ίδια συγκεκριμένη ρυθμική ακολουθία να αναγνωρίσει κάθε φορά το επόμενο ακρώνυμο. Δημιουργείται έτσι μια προδιαγεγραμμένη τόσο ηχητικά όσο και οπτικά θεματική/ σημασιολογική λειτουργία η οποία οριοθετεί μια συγκεκριμένη νοητική γεωγραφία. Η διαφορά με τους κλειστούς χώρους της Heldorn όπου η οπτική δράση εγκλωβίζει την ηχητική αφήγηση σε μια μονοσήμαντη αφηγηματική ροή είναι πως το έργο του Noto παρόλο τον σφικτό (κλειστό) φορμαλισμό του αφήνει ανοικτά όλα τα σημασιολογικά ενδεχόμενα σε πολλαπλές ερμηνείες: το τι σηματοδοτούν οπτικά τα λογότυπα λ.χ. της

εταιρίας EMI, του επιφωνήματος “omg”, της τεχνολογίας VGA, του οργανισμού των Ηνωμένων Εθνών ή της μορφής του Μάο, αφορά μια υποκειμενική λειτουργία η οποία σε ατομικό επίπεδο απευθύνεται με διαφορετικό τρόπο στον καθένα. Δημιουργεί έτσι έναν χώρο σηματοδοτήσεων πολλαπλής ενδεχομενικότητας, ανοικτής δηλαδή μορφής.

Το έργο αυτό του Noto διαφέρει επίσης σημαντικά από προγενέστερα έργα του στα οποία κυριαρχούν οι αφαιρετικές απεικονιστικές μορφές πρωτόλειων γραφιστικών σχημάτων. Κατ' αυτόν τον τρόπο λειτουργεί με μια εμβυθιστική διάσταση: καθώς ο θεατής/ ακροατής αποκόπτεται από κάθε άλλο εξωτερικό ερέθισμα από το πραγματικό περιβάλλον, αφήνεται στην καταιγιστική αυτή ροή η οποία συμβάλλει σε μια εμβυθιστική εμπειρία πολλαπλών ανακλήσεων.

### iii. Εμβυθιστικοί ηχητικοί χώροι ανοικτής μορφής/ ευρέως πεδίου.
### Ryoji Ikeda – *Transfinite* (2011)

Τόσο τα έργα της Herndon όσο και του Noto αφορούν μορφές έργων οι οποίες συνομιλούν κατά κύριο λόγο στο εγγύς οπτικό/ ακουστικό πεδίο του ακροατή. Η θέση αυτή ενισχύεται από το γεγονός πως μια πιθανή ακρόαση των συγκεκριμένων έργων σε μια μεγάλης κλίμακας προβολή και σε μια μεγαλύτερη ηχητική εγκατάσταση δεν θα προσέθεταν κάτι παραπάνω στο ηχητικό ή οπτικό δρώμενο παρά μια εναλλαγή κλίμακας. Αφορούν δηλαδή εμβυθιστικούς χώρους εγγύς πεδίου.

Σε μια διαφορετική προσέγγιση άλλοι καλλιτέχνες δημιουργούν έργα ευρέως πεδίου, έργα δηλαδή στα οποία ο περιβάλλων χώρος επιτέλεσης δημιουργεί προϋποθέσεις ανάδειξης του χώρου εμβύθισης. Χαρακτηριστική περίπτωση αφορούν ένα πλήθος τέτοιων έργων από τον Ryoji Ikeda ο οποίος δημιουργεί οπτικές και ηχητικές εγκαταστάσεις πολύ μεγάλων διαστάσεων. Στο *Transfinite* (2011)[470] ο καλλιτέχνης προβάλλει πολύ απλές γραφιστικές μορφές (γραμμικές εναλλαγές λευκών και μαύρων περιοχών σε διάφορα παραλληλόγραμμα μεγέθη) σε ένα πολύ μεγάλο χωρικό πεδίο. Οι προβολές πραγματοποιούνται σε ένα μεγάλο δάπεδο σκηνής (πλάτους 16,58 και μήκους 24,87 μέτρων) –στην οποία οι ακροατές ανεβαίνουν ελεύθερα– και

470 Παρουσιάστηκε ως μια σουίτα τριών έργων (*test pattern*, *data.tron* και *data.scan*) τον Μάιο και Ιούνιο του 2011, στο Park Avenue Armory, στη Νέα Υόρκη (Ikeda 2011).

συνεχίζονται σε ένα κάθετο τοιχίο (του ίδιου πλάτους και ύψους 12,46 μέτρων). Η πραγματικά μεγάλη για τα ανθρώπινα μεγέθη αυτή επιφάνεια προβολής (συνολικά 16,58 x 37,33) μοιράζεται ισομερώς σε δύο κάθετα τμήματα εντός των οποίων εναλλάσσονται με μεγάλη ταχύτητα γραμμές και παραλληλόγραμμα λευκού και μαύρου, σε πλήρη αντιστοιχία με το ηχητικό μέρος το οποίο αναπαράγεται από ένα σύστημα οκτώ ηχείων και αποτελείται κατά κύριο λόγο από εγκοπές και glitch. Η ιδέα του Ikeda επικεντρώνεται στον δυαδικό κώδικα του 0 και 1 και στους ηχητικούς και οπτικούς μετασχηματισμούς του καθώς τόσο οι οπτικές όσο και οι ηχητικές μορφές βασίζονται σε συναθροίσεις τέτοιων αριθμητικών δομών, απεικονίζοντας έτσι την αόρατη πολύπλευρη υπόσταση των δυαδικών δεδομένων. Για τον ίδιο η ομορφιά βρίσκεται στον κόσμο των μαθηματικών, στις τέλειες συναθροίσεις αριθμών, μεγεθών και μορφών, στην κρυστάλλινη μορφή τους η οποία διακρίνεται για την απλότητα, την ακρίβεια και την κομψότητα της.

Σε μια τέτοια περίπτωση η ανάδειξη αυτού του εμβυθιστικού οπτικο-ηχητικού χωρικού περιβάλλοντος είναι ιδιαίτερα επιβλητική: καθώς οι συμμετέχοντες περιφέρονται σωματικά ελεύθεροι σε μια μεγάλων διαστάσεων σκηνή κατακλύζονται από ένα καταιγιστικό οπτικό και ηχητικό περιεχόμενο το οποίο δεν μπορεί να αφήσει καμία αίσθηση αναπόδραστη. Ο Ikeda κατορθώνει έτσι να δημιουργήσει μια ολιστική εμβύθιση επαυξημένης πραγματικότητας, έναν εμβυθιστικό χώρο ανοικτής μορφής/ ευρέως πεδίου.

iv. Η οργανική ηχητική ύλη ως χώρος εμβύθισης.
Klara Lewis – *Ett* (2014)

Η Klara Lewis στην πρώτη της ολοκληρωμένη δισκογραφική έκδοση με τον τίτλο *Ett* (2014) παρουσιάζει δέκα ξεχωριστές συνθέσεις κύριο χαρακτηριστικό των οποίων αποτελεί η ηλεκτρονική αναδόμηση της *οργανικής ηχητικής ύλης* (organic sound matter): αυτόνομα ηλεκτρονικά ηχητικά μορφώματα τα οποία παραπέμπουν σε παλλόμενα ηχητικά σώματα καθένα με τα ιδιαίτερα ηχοχρωματικά, φασματικά και ιδιοσυχνοτικά τους χαρακτηριστικά ακριβώς όπως θα συνέβαινε και με μια φυσική ηχητική πηγή. Επεξεργασμένα δείγματα ήχου, μικροήχοι, ηχοτοπία και ηχογραφήσεις πεδίου χρησιμοποιούνται για να αποδώσουν αυτήν την οργανική "φυσικότητα" η

οποία σαφώς εκφέρει και ένα ιδιαίτερο χωρικό στοιχείο: τα φανταστικά αυτά σώματα καθώς πάλλονται εντός του χώρου τους μεταφέρουν και τις χωρικές τους ιδιότητες οι οποίες αποτυπώνονται ως μάζα, υφή, αδράνεια, φάσμα, τροχιές και περιγράμματα δυναμικών.

Αρχικά λοιπόν το σώμα αυτών των έργων αποτελεί μια σημαντική καινοτομία καθώς η Lewis προτείνει μια νέα προσέγγιση στον ηλεκτρονικό ήχο η οποία ξεπερνάει τόσο το ηχητικό αντικείμενο, όσο και τη φασματομορφολογία αλλά και τις αισθητικές του σφάλματος αφού δεν εντάσσεται σε καμία από τις παραπάνω προσεγγίσεις. Κατά δεύτερον καθώς ακροαζόμαστε το έργο στο σύνολο του, προκαλείται μια αίσθηση εμπέδωσης ενός χωρικού όλου το οποίο διαμορφώνεται ολοένα και πιο συνεκτικά σύνθεση με τη σύνθεση. Η Lewis χτίζει έτσι ένα ιδιόμορφο ηχητικό σύμπαν με τους δικούς του ακουστικούς κανόνες: μια υβριδική μορφή από ηχητικές μνήμες και φαντασιακές προβολές στα όρια του ακουστικά προσδιορίσιμου και ηχητικά ανιχνεύσιμου ως κάτι οικείο, το οποίο όμως τελικά διαμορφώνει μια εντελώς διαφορετική ηχητική διάσταση. Η νέα αυτή πραγματικότητα όπου νέοι ηχητικοί χώροι προβάλλονται δεν μπορεί παρά εμπειρικά να βιωθεί μέσα από ένα πλέγμα *ηχητικής εμβύθισης*, μια λειτουργία επικεντρωμένου ακούσματος απαλλαγμένο από πηγές και αιτίες, παρόμοια με αυτήν της αναγωγικής ακρόασης που πρότεινε ο Chion για την ακουσματική μουσική. Η εμβυθιστική αυτή ηχητική εμπειρία επαυξάνεται ακόμη περισσότερο στις ζωντανές εκτελέσεις των έργων της[471] καθώς η Lewis εμπλουτίζει το ηχητικό δρώμενο με μεγάλες οπτικές προβολές στο παρασκήνιο.

Το έργο της Lewis παραπέμπει σε μια διαφορετική διαδικασία εμβύθισης η οποία προέρχεται από το ίδιο το ακουστικό ερέθισμα που προκαλείται από την οργανικότητα της ηχητικής ύλης. Αφορά έτσι σε μια περισσότερο ηχοποιητική διεργασία αποστασιοποιημένη από άλλες μορφές οι οποίες προκειμένου να το επιτύχουν αυτό εμπλέκουν και την οπτική αναπαράσταση.

471 Όπως για παράδειγμα στο festival TUSK του 2015.

### 6.5.2. Χώροι ετεροπροσδιοριστικών σημάνσεων

Οι χώροι ετεροπροσδιοριστικών σημάνσεων αποτελούν χώρους οι οποίοι διαμορφώνονται από ένα πλήθος διαφορετικών μορφών αφήγησης πέραν της ηχητικής, όπως η σκηνική δράση, τα οπτικά ερεθίσματα μέσω προβολών, εικόνων και φωτισμού, η κειμενική αφήγηση καθώς και διάφορες πρακτικές επιτέλεσης. Κατ' αυτόν τον τρόπο αποτελούν χώρους που διαμορφώνονται από μια πολυαισθητηριακή λειτουργία η οποία απευθύνεται σε παράλληλες ταυτόχρονες προσληπτικές δράσεις. Ουσιαστικά στις περιπτώσεις αυτές δεν υπάρχει κάποιο ειδικό κέντρο βάρους γύρω από το οποίο περιπλέκεται το μουσικό έργο. Περισσότερο αποτελεί μια μορφή πολλαπλών ερεθισμάτων τα οποία συγκροτούν μια αφαιρετική διεργασία σύγκλισης. Διαφέρει έτσι από προγενέστερα μορφολογικά σχήματα όπως η όπερα ή το μουσικό θέατρο –τόσο στην κλασική του μορφή κυρίως του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα όσο και στην περισσότερο ερευνητική/ πρωτοποριακή μορφή της μεταπολεμικής περιόδου–, καθώς η σκηνική δράση και το κείμενο δεν αποτελούν τον κεντρικό πυρήνα για να αναπτυχθεί το μουσικό έργο. Διαφέρει επίσης και από τα πολυμεσικά έργα τα οποία λειτουργούν σε μια κατεύθυνση ολιστικής διαμόρφωσης ενός ενοποιημένου αποτελέσματος όπου μορφές και σχήματα τοποθετούνται με μια παράλληλη σύνταξη η οποία συγκλίνει σε ένα κοινό αισθητικό ζητούμενο, όπως για παράδειγμα στα Πολύτοπα του Xenakis ή το Poème Électronic των Varèse και Le Corbusier.

Το βασικό λοιπόν χαρακτηριστικό αυτής της μορφής δημιουργίας αφορά στην αφαίρεση και στην αποσπασματική λειτουργία αλλοειδών μορφών οι οποίες προέρχονται τόσο από αναλογικά όσο και από νέα μέσα. Το μουσικό μέρος κατ' αυτόν τον τρόπο αποτελεί μια επιπλέον αισθητηριακή προσλαμβάνουσα, περισσότερο δηλαδή ένα ηχητικό δρώμενο και λιγότερο μια κεντρική μορφή. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με τις υπόλοιπες μορφές: αποσπασματικές αφηγήσεις, ελλειπτικοί φωτισμοί, παρεμβαλλόμενες προβολές, μικρές μουσικές φράσεις, όλα συντελούν σε μια διαμόρφωση ενός κοινού χωρικού συνόλου από θραυσματικά μέρη τα οποία αλληλοσυμπληρώνουν το ένα το άλλο. Η λειτουργία αυτή χαρακτηρίζεται έτσι από

μια πολυδιάσπαση ερεθισμάτων σε μια παρόμοια μορφή με το πολλαπλών ερεθισμάτων τεχνολογικό περιβάλλον της σύγχρονης εποχής.

Ο ηχητικός χώρος σε αυτές τις μορφές έργων δεν μπορεί να ενταχθεί σε μια αμιγώς ηχητική λειτουργία. Αφορά μια πολυχωρική διεργασία η οποία προσδιορίζεται και οριοθετείται από το σύνολο των επιμέρους χωρικών δράσεων. Στις περιπτώσεις αυτές ο συνθέτης δημιουργεί ένα πολυμεσικό score στο οποίο μαζί με τη μουσική δράση αποτυπώνει και τα υπόλοιπα μέρη. Χαρακτηριστικά έργα αυτής της μορφής αποτελούν οι μουσικο-σκηνικές δράσεις του Alexander Schubert όπως το *Sensate Focus* (2014) και το *Star Me Kitten* (2015) για τραγούδι, ευέλικτο σύνολο, βίντεο και ηλεκτρονικά.

i. Alexander Schubert – *Sensate Focus* (2014)

Η σύνθεση αυτή, σε ανάθεση για το Plus Minus Ensemble, για μουσικό σύνολο, ηλεκτρονικά και στροβοσκοπικό φωτισμό (stroboscopic light) σύμφωνα με τον ίδιο το συνθέτη αποσκοπεί στο "*να βιωθεί μια αναπροσαρμογή της εστίασης από τη μουσική δημιουργία σε μια αφαιρετική λειτουργία καθώς και από το καθαρά ηχητικό στο οπτικό*", μια "*μετατόπιση της επικέντρωσης από την αναλογικότητα των ανθρώπινης παρουσίας των μουσικών στη σκηνή σε μια μεταψηφιακή προοπτική κατά την οποία η διαδικασία της συναυλίας ψηφιοποιείται μέσω του φωτισμού σε μικρά θραύσματα της συνεχούς επιτέλεσης εν είδει video-clip*"[472] Οι τέσσερις εκτελεστές (cello/ violin, bass clarinet, percussion, e-guitar) τοποθετούνται επί σκηνής σε ένα εντελώς σκοτεινό περιβάλλον όπου καθώς κατά τη ροή του έργου οι στροβοσκοπικοί προβολείς αναβοσβήνουν στιγμιαία από επάνω τους σε συγχρονισμό με τη μουσική ροή, αποτυπώνονται τα είδωλα τους σε διάφορες στάσεις εκτέλεσης οι οποίες είναι προσκηνοθετημένες. Κατ΄ αυτόν τον τρόπο ο Schubert αναπαράγει αποσπασματικά οπτικά δείγματα της σωματικής επιτελεστικής δράσης –επινοημένα ή και πραγματικά– αποδίδοντας μια ψηφιακή θεατρικότητα σε μια λογική αισθητικής gif.[473] Ο ακροατής/ θεατής βιώνει μια εντελώς διαφορετική πραγματικότητα από αυτήν της κλασικής μορφής επιτέλεσης καθώς εδώ η εστίαση στο έργο τέχνης μετατοπίζεται

472 Schubert 2021, 89. Παρόμοιας τεχνικής αποτελούν και τα έργα του *Scanners* (2013) και *Codec Error* (2017).
473 ό.π. 89, 205.

από το αναπαραστατικό στο καθαρά προσληπτικό: οι μορφές διεγείρονται κατάλληλα από τον επικεντρωμένο φωτισμό με τέτοιον τρόπο ώστε το έργο πλέον απευθύνεται στις προσληπτικές/ αισθητηριακές λειτουργίες παρά σε μια μορφή αναπαράστασης. Την κατεύθυνση αυτή ενισχύει και η ίδια η μουσική δομή η οποία λειτουργεί περισσότερο ως μια μορφή ηχητικής δράσης καθώς αποτελείται από μικρές φράσεις σε μια λογική περισσότερο ενός χειρονομικού σειραϊσμού παρά ως μια ολοκληρωμένη θεματική ανάπτυξη.

Ο ηχητικός εδώ χώρος αντίστοιχα μετατοπίζεται από το καθαρά ηχητικό στο ευρύτερα προσληπτικό πεδίο σε μια συμπόρευση της ακουστικής με την οπτική πρόσληψη, ενώ δεν θα ήταν υπερβολή να υποστηριχθεί πως λόγω αυτών των απότομων εναλλαγών φωτός/ σκότους σε συνδυασμό με τις οξύτατες δυναμικές μεταβάσεις στο μουσικό μέρος, προκαλείται στον θεατή και μια ευρύτερη κιναισθητική διέγερση.

ii. Alexander Schubert – *Star Me Kitten* (2015)

Σε μια πιο σύνθετη μορφή επιτέλεσης ο Schubert εδώ προσλαμβάνει ένα σύνολο από ψηφιακές τεχνολογίες και αναλογικές τεχνοτροπίες. Το έργο αυτό αποτελείται από μια αφηγήτρια (την οποία ο ίδιος ο συνθέτης σημειώνει ως *singer*) που στέκεται σε ένα βάθρο, μια προβολή, ένα σύνολο ακουστικών οργάνων (πιάνο, μπάσο κλαρινέτο, τενόρο σαξόφωνο, φλάουτο, τύμπανα) καθώς και ηλεκτρονικούς ήχους. Η δομή του έργου βασίζεται στην αφήγηση η οποία εκτός της μουσικής συνοδεύεται με προβολή βίντεο, φωτογραφιών καθώς και παρουσιάσεις κειμενικής μορφής (power point), κλίσεις skype κ.λπ. Το έργο κατ' αυτόν τον τρόπο χαρακτηρίζεται από ένα έντονο στοιχείο θεατρικότητας. Η ίδια η θεματική της αφήγησης θίγει ένα εύρος ζητημάτων φαινομενικά ασύνδετων μεταξύ τους: η συσχέτιση των χειρονομιών, των συμβόλων και του περιεχομένου με τη μουσική, οι πατρογονικές/ μητρογονικές σχέσεις ενώ, συχνά με μια πνευματώδη διάθεση, σποραδικά διανθίζεται και από αναφορές στο τένις και στις γάτες. Κυριαρχεί έτσι μια έντονα απρόσμενη και ανατρεπτική ροή η οποία εμπλουτίζεται και από τις τεχνικές του σφάλματος, τόσο στο ηχητικό όσο και στο οπτικό μέρος, όπως για παράδειγμα τη στιγμή που η εφαρμογή παρουσίασης

παγώνει στην οθόνη, αλλά και στο επιτελεστικό – όταν η παρουσιάστρια δεν ξέρει πως να αντιδράσει στο σφάλμα της εφαρμογής. Όπως μάλιστα ο ίδιος ο συνθέτης αναφέρει αυτού του είδους το glitch εμπεριέχει και τις απρόσμενες αυτές εννοιολογικές μετατοπίσεις της αφήγησης: "*Η* [*εννοιολογική αυτή*] *διάρρηξη συνοδεύεται πάντοτε από την αρχή του σφάλματος*: *το σφάλμα της εφαρμογής, το πάγωμα της παρουσίασης και η εσφαλμένη συμπεριφορά* (*σ.σ. εννοεί της παρουσιάστριας*). […] *Αυτού του είδους η προσέγγιση* [*της αισθητικής του σφάλματος*] *μου παρέχει τη δυνατότητα να εφαρμοστούν αυτές οι συνειρμικές μεταβάσεις και συνεπώς αποτελεί ένα χρήσιμο εργαλείο πηγής του περιεχομένου, το οποίο δεν περιορίζεται έτσι μόνο στην ηχητική σχεδίαση. Εντός των χαρακτηριστικών του σφάλματος ενυπάρχει πάντοτε η λειτουργικότητα του συστήματος που καλύπτει.*"[474]

Η ίδια η μουσική δομή εντείνει αυτήν την αποσπασματικότητα των πολλαπλών αναφορών, τις διαρρήξεις και τις απότομες μεταβάσεις καθώς αποτελείται από σποραδικές θεματικές αναφορές, μικρές ανολοκλήρωτες φράσεις, χειρονομικές κατά βάση εκφορές, σε μια συντακτική δομή σύμπραξης με την αφήγηση και τις προβολές.

Εννοιολογικά λοιπόν το έργο αυτό θίγει ένα πλήθος ζητημάτων τα οποία απασχολούν τον συνθέτη αλλά και τη σύγχρονη μουσική δημιουργία: το σφάλμα ως ηχητική/ οπτική τεχνική αλλά και ως εκφορά εννοιολογικής δομής, η αναλογικότητα της μεταψηφιακής εποχής, τα μέσα και οι πολλαπλές σημάνσεις τους, οι αποσπασματικές αναφορικότητες στο περιεχόμενο οι οποίες συστήνουν τελικά μια ολότητα μέσω της αφαιρετικότητας. Ο Schubert κατορθώνει έτσι να δομήσει ένα χωρικό υπόστρωμα το οποίο υπερβαίνει τις καθιερωμένες χωρικές σημάνσεις και το οποίο αποδίδεται μέσω φαινομενικά ετερόκλητων αναφορών μιας πολυαισθητηριακής δομής. Ο χώρος εδώ αποτελεί έναν χώρο διαρκών διαρρήξεων και μεταβάσεων παρόμοιος με το ευρύτερο αποσπασματικό πλαίσιο των τεχνολογιών που μας περιβάλλουν.

474 ό.π. 198.

## 6.6. Χώροι "σφάλματος" και η μεταψηφιακή εποχή

Η ηλεκτρονική μουσική η οποία διαμορφώθηκε από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 αποτέλεσε μια νέα μορφή δημιουργίας η οποία έχει αναφορές τόσο στις ιδρυματικές πρωτοπορίες των προηγούμενων μεταπολεμικών δεκαετιών όσο και στην ηλεκτρονική μουσική μεμονωμένων συνθετών της δεκαετίας του 1970. Η νέα αυτή τάση απεγκλωβισμένη από κάθε προηγούμενο μουσικό φορμαλισμό ανανέωσε το ενδιαφέρον για τη δημιουργία νέων μουσικών κόσμων αρθρώνοντας μια νέα αισθητική αντίληψη. Οι μεταβολές αυτές οφείλονται κυρίαρχα στο μεγάλο άνοιγμα των ψηφιακών τεχνολογιών στο ευρύ κοινό, γεγονός το οποίο συνέβαλε σε ένα δημιουργικό παιχνίδισμα με τα νέα μέσα και στην κατάλυση κάθε μορφής κανονικότητας περί "σωστής" ή "εσφαλμένης" χρήσης τους. Κυρίαρχα μορφολογικά στοιχεία αποτελούν οι μορφές σφάλματος, τις οποίες οι συνθέτες της Ακουσματικής και Ηλεκτροακουστικής μουσικής δημιουργίας προασπιζόμενοι την καθαρότητα του μουσικού αντικείμενου θεωρούσαν μη αποδεκτές.

Ως αποτέλεσμα των διεργασιών αυτών αναδείχθηκαν νέες μορφές του ηχητικού χώρου, η μορφή και η υπόσταση του οποίου απέχει σημαντικά από τα σχήματα της Φασματομορφολογίας και της Χωρομορφής. Οι χώροι αυτοί διακρίνονται για το θραυσματικό στοιχείο της γενικής μορφής σφάλματος – στιγμιαίες δηλαδή διαρρήξεις στην ομοιογενή μορφή του μέσου και της κανονικής ροής της πληροφορίας. Η ασυνέχεια αυτή στην ομοιογένεια της μορφής ουσιαστικά δημιουργεί ένα νέο χωρικό υπόβαθρο το οποίο προσδιορίζεται από ένα γενικότερο πλαίσιο ισομορφικών συμπεριφορών υφής και ρυθμικότητας. Σε άλλες περιπτώσεις η κατάλυση της χρονικότητας με την θραυσματοποίηση της χρονικής συνέχειας λειτουργεί σε μια κατεύθυνση ανάγκης θεμελίωσης ενός χωρικού προσδιορισμού: η απώλεια της χρονικής πληροφορίας κινητοποιεί μια αίσθηση χωρικής πλήρωσης.

Στην μεταψηφιακή και κυρίως δε στην μεταδιαδικτυακή εποχή, από τα τέλη δηλαδή της δεκαετίας του 2000, η ηλεκτρονική μουσική εμπλουτίζεται από νέες μορφές πολυαισθητηριακής δράσης. Η μουσική πλέον δημιουργία παύει να προσδιορίζεται ως μια απόλυτη ηχητική τέχνη και μαζί με αυτήν και η ίδια η χωρική αντίληψη. Η

ηχητική αφήγηση περιπλέκεται από μορφές οπτικής, κειμενικής και επιτελεστικής δράσης ως απόρροια των πολλαπλών ερεθισμάτων τα οποία κατακλύζουν τη γενικότερη καθημερινή πρακτική. Αναδεικνύονται έτσι πιο σύνθετοι χώροι είτε εμβυθιστικής είτε πολυεπίπεδης λειτουργίας, καθώς οι χωρικές αναφορές εγκαθιδρύονται πλέον ως πολλαπλές σημάνσεις από σχεδόν όλο το φάσμα των αισθητηριακών λειτουργιών.

Ακόμη και στις περιπτώσεις αυτές όπου η μουσική δημιουργία διαπλέκεται με πολλαπλές εξωμουσικές μορφές αφήγησης και προσδιορίζεται ως μια πολυεπίπεδη δράση, το αισθητηριακό πλέγμα αποζητά να αναδείξει λειτουργίες πλήρωσης της χωρικής υπόστασης, καθώς ο χωρικός προσδιορισμός αναδεικνύεται τελικά ως μια έμφυτη λειτουργία υπόστασης του ηχητικού έργου.

# Επίλογος. Συμπεράσματα

Σκοπός της παρούσας ερευνητικής εργασίας ήταν να αναδείξει το φαινόμενο της χωρικής διάστασης του ήχου στην ευρύτερη μουσική δημιουργία ως μορφολογικό, ιστορικό και αισθητικό ζητούμενο. Παρ' όλο που το βασικό ερώτημα για την χωρική υπόσταση του ήχου εκκινεί στην Ακουσματική Μουσική με αφορμή το ηχητικό αντικείμενο (objet sonore) ως αποκομμένο σώμα και άρα ως μια μετέωρη χωρικά και χρονικά μορφή, η παρούσα εργασία επέκτεινε το ερώτημα προκειμένου να ανακαλύψει κοινά στοιχεία συνενώνοντας ένα μεγάλο σώμα της μουσικής δημιουργίας σε μια ευρεία ιστορικά και ιδιωματικά έκταση.

Για τον σκοπό αυτό παρουσιάστηκε και αναπτύχθηκε ένα μοντέλο το οποίο βασίστηκε σε τέσσερα θεμελιώδη μορφολογικά κριτήρια για την διαμόρφωση του Ηχητικού Χώρου. Εξετάστηκαν τρεις βασικές ιστορικές περίοδοι οι οποίες συνοψίζονται αρχικά στα πρώτα σπαράγματα άρθρωσης χωρικών στοιχείων (πρώτη περίοδος του Ρομαντισμού), στην ανάδυση έπειτα του Ηχητικού Χώρου (αρχές του 20ού αιώνα) για να καταλήξει στην ανάδειξη του ως βασικού μορφολογικού πλαισίου (μεταπολεμική περίοδος). Η διερεύνηση αυτή επεκτάθηκε και σε μια τέταρτη υπό διαμόρφωση περίοδο αυτήν δηλαδή της μεταψηφιακής εποχής (αρχές 21ου αιώνα). Αναζητήθηκε τέλος μια κοινή αισθητική γλώσσα η οποία θα μπορούσε πιθανώς να συνενώσει τις εκ πρώτης όψεως τόσο διαφορετικές αυτές αισθητικά και ιδιωματικά μουσικές περιόδους.

Το προτεινόμενο μορφολογικό μοντέλο των τεσσάρων κριτηρίων της *ισομορφίας*, του *ετεροπροσδιορισμού*, της *χρονικής αδράνειας* και της *κατανομής*, εστιάζει και αναδεικνύει δύο βασικές οντότητες για την διαμόρφωση της χωρικότητας: *το ηχητικό μόρφωμα* και *ο υποκειμενικός χρόνος*. Αφορά έτσι ένα αντικείμενο (το ηχητικό μόρφωμα) με ιδιότητες ισομορφίας, ετεροπροσδιορισμών και κατανομής οι οποίες συνδιαμορφώνονται από το χρονικό στοιχείο. Το μοντέλο αυτό εκ πρώτης όψεως φαίνεται πως ακολουθεί μια αντίστοιχη δομική συγκρότηση με αυτή του τυπομορφολογικού μοντέλου του Schaeffer και του φασματομορφολογικού του Smalley· με μια ωστόσο σημαντική διαφοροποίηση: η χρονική διάσταση δεν αφορά

απλώς μια μορφοποιητική παράμετρο η οποία επεμβαίνει στο αντικείμενο, μια δηλαδή κανονιστική διάταξη η οποία μπορεί να αναλυθεί και να ποσοτικοποιηθεί σε μετρήσιμα μεγέθη και κανόνες, αλλά ουσιαστικά αντανακλά το ίδιο το υποκείμενο, τον συνθέτη, ο οποίος επενεργεί ελεύθερα χωρίς προδιαγεγραμμένους κανόνες δομικής συγκρότησης, με μοναδικό κριτήριο τη βούληση του. Για τον παραπάνω λόγο ο Ηχητικός Χώρος ως μορφή και ιδίωμα θα μπορούσε να ιδωθεί και ως μια διαρκώς εν εξελίξει, δυναμικά μεταβαλλόμενη επενέργεια των ευρύτερων αισθητικών καταβολών και κριτηρίων του δημιουργού και της εποχής του.

Το μοντέλο αυτό ακολουθεί ουσιαστικά τις αντιλήψεις του Henri Lefebvre σύμφωνα με τις οποίες ο χώρος ως βιωμένη εμπειρία,

"[...] *δεν αποτελεί ούτε ένα "πλαίσιο" με τον τρόπο που το πλαίσιο λειτουργεί σε έναν πίνακα ζωγραφικής, ούτε μια μορφή ή έναν φορέα πρακτικά ουδέτερο ο οποίος έχει σχεδιαστεί απλώς και μόνο προκειμένου να δεχτεί οτιδήποτε παροχετευτεί εντός του. Ο χώρος αφορά ένα κοινωνικό μορφότυπο*: *για τη βιωμένη εμπειρία αποτελεί ότι και η μορφή αυτή καθεαυτή για τους ζωντανούς οργανισμούς και με τον ίδιο τρόπο είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη λειτουργία και τη δομή*".[475]

Το στοιχείο αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στους υπό εξέταση συνθέτες της εκάστοτε περιόδου. Εκκινώντας από την εποχή του Ρομαντισμού τόσο ο Beethoven όσο και ο Wagner αποτέλεσαν την επιτομή του ελεύθερου δημιουργικού πνεύματος, της μουσικής ιδιοφυίας η οποία επέδρασε και διαμόρφωσε τα πρώτα αυτά χωρικά σπαράγματα σε μια εποχή που η χρονική συγκρότηση της μορφής ήταν ακόμα ασφυκτικά επιβεβλημένη. Αυτό ωστόσο πραγματοποιείται αποσπασματικά καθώς το έργο τους χαρακτηρίζεται κυρίαρχα από μια σφιχτή τεχνικά προσέγγιση η οποία λειτουργεί αναπόδραστα με βάση την χρονοποιητική εκφορά. Την μεγαλύτερη ωστόσο χωρική έκφραση στην καρδιά του Ρομαντικού ιδιώματος μετουσιώνει η μορφή και το έργο του Chopin, ο οποίος αναδεικνύει με μια ιδιαίτερη ηχοποιητική ευαισθησία χωρικές ποιότητες κυρίως μέσω της έντονης χρονοποιητικής αμφισημίας του δικού του υποκειμενικού χρόνου.

475 Lefebvre 1991, 93-4.

Οι μεταβολές αυτές είναι ιδιαίτερα εμφανείς στο γύρισμα του 20ού αιώνα, όπου πραγματοποιείται μια αισθητική μετατόπιση του καθορισμού της μουσικής ως χρονικής τέχνης. Στην ανάδειξη της χωρικής εμπειρίας συνέβαλε μια νέα αντίληψη για τη μουσική χρονικότητα η οποία ταυτίζεται με αυτές της φαινομενολογικής προσέγγισης, τόσο ως προς την έννοια του χρονικού παρόντος κατά τον Husserl, όσο και με τις αντιλήψεις του Bergson περί *διαρκούς* ή *βιωμένου χρόνου* (*temps durée*) και "*χωρικού*" *χρόνου* (*temps espace*). Σύμφωνα με τον πρώτο το χρονικό παρόν δεν αποτελεί ένα φευγαλέο στιγμιαίο "τώρα" μεταξύ του παρελθόντος και του μέλλοντος, αλλά μια χρονική επιμήκυνση η διάρκεια της οποίας εξαρτάται από την ίδια την διαδικασία που την πληρεί. Έτσι μια μελωδία φαίνεται παρούσα για όσο διάστημα οι φθόγγοι που την αποτελούν συνεχίζουν να ηχούν. Σε μια συνθήκη όπου αντί των μουσικών φθόγγων χρησιμοποιούνται ηχητικά μορφώματα με μάζα, όγκο και υφή – στοιχεία δηλαδή μιας εγγενούς "υλικής" αδράνειας– η βίωση του παρόντος χρόνου επεκτείνεται διαμορφώνοντας ισχυρά χωρικά πρότυπα. Αντίστοιχα κατά τον Bergson, η ίδια η επιμήκυνση ή επιβράδυνση του βιωμένου χρόνου, μπορεί να βιωθεί μόνο εντός ενός "χωρικού" χρόνου, σε αντίθεση με την μέχρι τότε πεποίθηση πως η μουσική αποτελεί μια τέχνη ενός διαρκούς χρόνου ο οποίος διαρκώς μετατοπίζεται σε κάθε επόμενη στιγμή. Και σε αυτήν την περίπτωση ο μουσικός χρόνος παράγει χώρο.

Και εάν οι Γάλλοι Ηχοχρωματιστές προέβαλλαν μουσικά αυτήν την χωρική διατύπωση κυρίως μέσα από ένα εικονοποιητικό παιχνίδισμα, μεμονωμένοι Αμερικανοί συνθέτες, με κυρίαρχη μορφή τον Charles Ives, εξέφεραν ένα διαφορετικό χωρικό ιδίωμα το οποίο συνέπιπτε με το πνεύμα της Νεοτερικότητας, προβάλλοντας έτσι για πρώτη φορά έναν υποσυνείδητο μουσικό χώρο πολλαπλών σημάνσεων: θραύσματα μουσικής μνήμης τα οποία συνενώνονται σε ένα φαινομενικά χαώδες φασματικά και δυναμικά πολυδιάστατα παλλόμενο ηχητικό σύμπαν, όμοιο με τον χαώδη εσωτερικό κόσμο της πολυδιάστατης συνείδησης η οποία διακρίνεται για τα πολλαπλά άλματα της.

Μεταπολεμικά ένα πλήθος συνθετών αρχικά από την ενόργανη μουσική δημιουργία πειραματίζεται με το ηχητικό μόρφωμα και παράγουν ορχηστρικά κατά βάση έργα με

κύριες μορφές την ηχητική μάζα (Ligeti, Xenakis) και το αέναο χρονικό παρόν (Scelsi). Για τους συνθέτες της ηλεκτρονικής μουσικής χρειάστηκε ένας ικανός χρόνος προκειμένου να απεγκλωβιστούν από τις ιδρυματικές αντιλήψεις και εκφορές και να εκφράσουν στη μέγιστη δυνατή μορφή Ηχητικούς Χώρους τόσο μίμησης (Ferrari, Parmegianni) όσο και μιας περισσότερο αφαιρετικής διεργασίας (Bayle).

Στην παρούσα φάση αυτής της μέγιστης χωρικής πλήρωσης στη μουσική δημιουργία, ανέκυψε το ερώτημα ως προς το κατά πόσο μια κανονιστική διάταξη θα μπορούσε να επιφέρει χωρομορφολογικά χαρακτηριστικά. Ιστορικά η απάντηση είναι καταφατική καθώς η συνθήκη αυτή αρθρώθηκε αποτελεσματικά τόσο κατά το ιδίωμα της Ακουσματικής Μουσικής όσο και κατά το ιδίωμα του Ηχοτοπίου, με κύριο θεωρητικό υπόβαθρο τις θεωρίες του Smalley περί Χωρομορφής (Space form). Ωστόσο η χωρική αυτή τυπολογία παρέμεινε εν μέρει επαρκής καθώς αποτύπωνε κυρίαρχα το ακουσματικό ιδίωμα και τις αντιλήψεις μιας εποχής περί χωρικής συγκρότησης η οποία δεν είχε ωστόσο την απαραίτητη συνέχεια κατά την μεταψηφιακή εποχή.

Η εποχή της αισθητικής του σφάλματος στις αρχές του 21ου αιώνα χαρακτηρίζεται από μορφές και σχήματα τα οποία διαρρηγνύουν κάθε προγενέστερη κανονιστική μορφή χωρικής οργάνωσης καθώς αφορούν απότομες στιγμιαίες μεταβολές ασυνέχειας. Στις περιπτώσεις αυτές η κατάλυση της χρονικότητας με την θραυσματοποίηση της χρονικής ροής υποκαθίσταται από την θεμελίωση ενός χωρικού προσδιορισμού: η απώλεια της χρονικής πληροφορίας κινητοποιεί μια αίσθηση χωρικής πλήρωσης με βάση τα τέσσερα κριτήρια του Ηχητικού Χώρου.

Κατά την μεταδικτυακή εποχή η χωρική υπόσταση λειτουργεί μέσα από ένα πλήθος πολυαισθητηριακών σημάνσεων είτε κλειστής (εμβυθιστικοί χώροι), είτε ανοιχτής μορφής (χώροι πολλαπλών μέσων). Στην πλέον σύνθετη αυτή μορφή και παρ' όλο που εκτός της ίδιας της μουσικής, πολλαπλές άλλες μορφές αφήγησης (κείμενο, εικόνα, φωτισμός, επιτέλεση) επενεργούν αισθητηριακά με τρόπο πολλές φορές κατακλυσμιαίο, προκύπτει η ανάγκη θεμελίωσης ενός χωρικού υπόβαθρου. Η χωρική λειτουργία αναδεικνύεται έτσι ως ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό, μια έμφυτη ανάγκη για την υπόσταση του ηχητικού έργου.

# Αναφορές - Βιβλιογραφία

## Εισαγωγή


Bayle, François. 2007. “Space, and More”. *Organised Sound*, 12(3) (December 2007): 241–249.

Chion, Michel. 1983. *Guide to Sound Objects. Pierre Schaeffer and Musical Research*. (Englisht ranslation by John Dack and Christine North, 2009). Paris: Institut National Del’Audiovisuel & Éditions Buchet/Chastel.

Emmerson, Simon. 2018. “Electroacoustic Music Before Language”. Paper presented at the *Electroacoustic Music Studies Network Conference on Electroacoustic Music (EMS 18): Is it Still a Form of Experimental Music?, Florence, June 2018*. http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMMERSON_Simon_EMS18.pdf

Gracyk, Theodor and Andrew Kania, eds. 2011. *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Oxon, UK: Routledge.

Kania, Andrew. 2017. *The Philosophy of Music*. Stanford, CA: Stanford Encyclopedia of Philosophy.

Schaeffer, Pierre. (1966) 2017. *Treatise on Musical Objects: An Essay Across Disciplines*. Trans. by Christine North and John Dack. Berkeley: University of California Press.

Smalley, Denis. 2014. “Denis Smalley - Spatiality in Acousmatic Music”. Presentation at CIRMMT Distinguished Lectures in the Science and Technology of Music, McGill University, Montreal, April 29, 2014. Accessed January 7, 2021. https://www.youtube.com/watch?v=_G68Q4gkOMc&feature=youtu.be

Stockhausen, Karlheinz. (1989) 2010. *Stockhausen on Music. Lectures and Interviews Compiled by Robin Maconie.* London: Marion Boyars Publishers Ltd.


## Κεφάλαιο 1


Harley, James. 2002. “The Electroacoustic Music of Iannis Xenakis”. *Computer Music Journal*, Vol. 26, No. 1, In Memoriam Iannis Xenakis (Spring, 2002): 33-57.

Robindoré, Brigitte and Luc Ferrari. 1998. “Luc Ferrari: Interview with an Intimate Iconoclast”. *Computer Music Journal*, Vol. 22, No. 3 (Autumn, 1998): 8-16.

Smalley, Denis. 2007. “Space-form and the Acousmatic Image”. *Organised Sound*, 12(1): 35–58.

## Κεφάλαιο 2

Abraham, Gerald, ed. 1990. *The New Oxford History of Music: Volume IX: Romanticism (1830-1890)*. Oxford: Oxford University Press.

Adorno, Theodor W. 1993. “Music, Language, and Composition”. Trans. by Susan Gillespie. *The Musical Quarterly*, Vol. 77, No. 3 (Autumn, 1993): 401-14. First published 1941.

Albright, Dabiel, ed. 2004. *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Askenfelt, Anders and Erik V. Jansson. 1991. “From Touch to String Vibrations. II: The Motion of the Key and Hammer”. *Journal of the Acoustical Society of America*, Vol. 90, Issue 5 (November 1991): 83–93.

Baker, Nancy K. 1988. “'Der Urstoff der Musik': Implications for Harmony and Melody in the Theory of Heinrich Koch”. *Music Analysis*, Vol. 7, No. 1 (March 1988): 3-30.

Baker, Nancy K. and Thomas Christensen, eds. 1995. *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment. Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bent, Ian, ed. 1996. *Music Theory in the Age of Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Biddle, Ian. 1996. “F. W. J. Schelling's Philosophie die Kunst: An Emergent Semiology of Music”. In *Music Theory in the Age of Romanticism*, edited by Ian Bent, 25-36. Cambridge: Cambridge University Press.

Blandino, Michael V. 2006. “Musical Time and Revealed Timelessness”. Master's thesis, Baton Rouge, LA: School of Music Louisiana State University.

Blasius, Leslie D. 1996. “The Mechanics of Sensation and the Construction of Romantic Musical Experience”. In *Music Theory in the Age of Romanticism*, edited by Ian Bent, 5-24. Cambridge: Cambridge University Press.

Boutillon, Xavier. 1988. “Model for Piano Hammers: Experimental Determination and Digital Simulation”. *Journal of the Acoustical Society of America,* vol. 83, no. 2 (February 1988): 746–54.

Bowie, Andrew. 2007. *Music, Philosophy and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brauchli, Bernard. 2005. *The Clavichord*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brown, Clyve. 1999. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press.

Burred, Juan Jose. 2009. *The Acoustics of the Piano*. Trans. by David Ripplinger. Madrid: Professional Conservatory of Music Arturo Soria.

Calleja, Marianela. 2013. "Ideas of Time in Music. A Philosophico-logical Investigation Applied to Works of Alberto Ginastera (1916–1983)". PhD diss., Helsinki: Musicology Studies, University of Helsinki.

Cassirer, Ernst. (1932) 2013. *Η Φιλοσοφία του Διαφωτισμού*. Μετάφραση Αννέτε Φωσβίνκελ. Αθήνα: MIET.

Chaplin, Miles. 2006. *88 keys: The making of a Steinway Piano*. Cleckheaton, UK: Amadeus Press.

Christensen, Thomas. 1996. "Fétis and Emerging Tonal Consciousness". In *Music Theory in the Age of Romanticism*, edited by Ian Bent, 37-56. Cambridge: Cambridge University Press.

Clinkscale, Martha N. 1993. *Makers of the Piano 1700-1820 (Vol 1)*. Oxford: Clarendon Press.

Clinkscale, Martha N. 1999. *Makers of the Piano 1820-1860 (Vol 2)*. Oxford: Clarendon Press.

Cole, Malcom S. 1988. "'Back to the land': Performance Practice and the Classic Period". *Performance Practice Review*, 1(1) (Spring/Fall 1988): 25-41.

Cross, Jonathan. 2006. Modernism and Tradition, and the Traditions of Modernism. *Музикологија Часопис/ Musicology Journal* 6 (2006): 19–42.

d'Alessandro, Christophe. 2010. "On the Dynamics of the Clavichord: From Tangent Motion to Sound". *Journal of the Acoustical Society of America* 128 (4) (October 2010): 2173-2181.

d'Alessandro, Christophe. 2009. "The Acoustics of Tangent-String Interaction in the Clavichord Compared to Hammer-String Interaction in the Fortepiano". In *De Clavicordio, IX: Proceedings Of The IX International Clavichord Symposium*, Magnano, September 16-19, 2009, 83-90.

Dahlhaus, Carl. 1979. "Neo-Romanticism". *19th-Century Music* 3, no. 2 (November 1979): 97–105.

Dolge, Alfred. 1911. *Pianos and Their Makers*. Covina, CA: Covina Publishing Company.

Donelan, James H. 2008. *Poetry and the Romantic Musical Aesthetic*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fletcher, Neville H. and Carey Beebe. 2010. "Harpsichord and Clavichord". In *The Science of String Instruments,* edited by Thomas D. Rossing, 123-43. 2010 ed. Berlin: Springer.

Giordano, Nicholas. 2010. "Some Remarks on the Acoustics of the Piano". In *The Science of String Instruments,* edited by Thomas D. Rossing, 353-70. 2010 ed. Berlin: Springer.

Godøy, Rolf I. and Marc Leman, eds. 2009. *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York: Routledge.

Good, Edwin M. 2002. *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos: A Technological History from Cristofori to the Modern Concert Grand.* 2nd ed. Stanford, CA: Stanford University Press.

Hatten, Robert S. 1993. "Schubert the Progressive: The Role of Resonance and Gesture in the Piano Sonata in A, D. 959". *Intégral*, Vol. 7 (1993): 38-81.

Hatten, Robert S. 2004 (2017). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Hermand, Jost and Gerhard Richter, eds. 2006. *Sound Figures of Modernity. German Music and Philosophy*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.

Kelley, Robert. 1998. "Clavichord Technique and Performance Practice: An Annotated Bibliography". Robert Kelley website. Accessed January 8, 2020. http://www.robertkelleyphd.com/clavichd.htm.

Kirby, Frank E. 1997. *Music for Piano: A Short History*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers / Amadeus.

Kottick, Edward L. 2003. *A History of the Harpsichord*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Lewis, Zachary M. 2003. "Neo This, Neo That: An Attempt to Trace the Origins of Neo-Romanticism". New Music Box. Accessed January 8, 2020. https://nmbx.newmusicusa.org/Neo-This-Neo-That-An-Attempt-to-Trace-the-Origins-of-NeoRomanticism/

Lin, Chao-Hwa. 2012. "The Impact of the Development of the Fortepiano on the Repertoire Composed for it From 1760–1860". PhD diss., Denton TX: University of North Texas.

Lowrance, Rachel A. 2014. “Born to Conquer: The Fortepiano’s Revolution of Keyboard Technique and Style”. *Musical Offerings,* Vol. 5, No. 1, Article 1 (Spring 2014): 1-14.

Menstell Hsu, Dolores. 1966. “Ernst Kurth and His Concept of Music As Motion”. *Journal of Music Theory*, Vol. 10, No. 1 (Spring, 1966): 2-17.

Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.

Meyer, Leonard B. 1984. “Music and Ideology in the Nineteenth Century. The Tanner Lectures on Human Values”. Stanford University, CA, May 17 and 21, 1984.

Neumann, Frederick. 1988. “Interpretation Problems of Ornament Symbols and Two Recent Case Histories: Hans Klotz on Bach, Faye Ferguson on Mozart”. *Performance Practice Review*, 1(1) (Spring/Fall 1988): 71-106.

Palmer, Caroline and Judith C. Brown. 1991. “Investigations in the Amplitude of Sounded Piano Tones”, *Journal of the Acoustical Society of America* 90 (1) (July 1991): 60–66.

Pasler, Jane. 1993. “Postmodernism, Narrativity, and the Art of Memory”, *Contemporary Music Review*, Vol. 7, No 2: 3-32.

Pauls, Herbert. 2014. “Two Centuries in One. Musical Romanticism and the Twentieth Century”. PhD diss., Rostock: Rostock University of Music and Theatre.

Pederson, Sanna. 1996. “Romantic Music Under Siege in 1848”. In *Music Theory in the Age of Romanticism*, edited by Ian Bent, 57-74. Cambridge: Cambridge University Press.

Penttinen, Henri 2006. “On the Dynamics of the Harpsichord and its Synthesis”. In *Proceedings of the 9th International Conference on Digital Audio Effects (DAFx-06)* Montreal, September 18-20, 115-120.

Ratner, Leonard G. 1985. *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York, NY: Schirmer Books.

Rogers, Michael R. 1981. “Rehearings. Chopin, Prelude in A Minor, Op. 28, No. 2”. *19th-Century Music*, Vol. 4, No. 3 (Spring, 1981): 244-250.

Rowell, Lewis. 1979. “The Subconscious Language of Musical Time”. *Music Theory Spectrum*, Vol. 1 (Spring, 1979): 96-106.

Rowell, Lewis. 1985. “The temporal "Spectrum"”. *Music Theory Spectrum*, Vol. 7, Time and Rhythm in Music (Spring, 1985): 1-6

Rowell, Lewis. 1996. “The study of Time in Music”. *Indiana Theory Review,* Vol. 17, No. 2 (Fall 1996): 63-92.

Rowell, Lewis. 2004. “Time in the Romantic Philosophies of Music”. *Indiana Theory Review* Vol. 25 (Spring / Fall 2004): 139-175.

Salop, Arnold. 1965. “Intensity as a Distinction Between Classical and Romantic Music”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* Vol. 23, No. 3 (Spring, 1965): 359-371.

Skowroneck, Martin. 2003. *Cembalobau: Erfahrungen und Erkenntnisse aus der Werkstattpraxis = Harpsichord Construction: A Craftsman's Workshop Experience and Insight.* Bergkirchen, Germany: Edition Bochinsky.

Subotnik, Rose R. 1991. *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis, MN: University Of Minnesota Press.

Subotnik, Rose R. 1995. *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*, Minneapolis, MN: University Of Minnesota Press.

Taruskin, Richard. 1982. The Musicologist and the Performer. In *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities*, edited by D. Kern Holoman and Claude V. Palisca, 101-17. New York: Da Capo.

Thomas, Dowing A. 1995. *Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wagner, Richard. 1893. *Opera and Drama.* Trans. by William Ashton Ellis. The Wagner Library, Edition 1.0. First published 1852. Accessed January 9, 2021. http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0063.pdf

Weinreich, Gabriel. 1977. “Coupled Piano Strings”. *Journal of the Acoustical Society of America* 62 (6): 1474-84.

## Κεφάλαιο 3

Adorno, Theodor. 2009. *Night Music: Essays on Music 1928–1962*, edited by Rolf Tiedemann, Trans. by Wieland Hoban. Calcutta: Seagull Books.

Auerbach, Erich. (1945) 2014. *Μίμησις. Η Εικόνα της Πραγματικότητας στη Δυτική Λογοτεχνία*. Μετάφραση Λευτέρης Αναγνώστου. Αθήνα: MIET.

Benjamin, Walter. (1938) 2003. “The Paris of the Second Empire in Baudelaire”. In *Walter Benjamin Selected Writings. Volume 4, 1938–1940*, edited by Michael W. Jennings, 3-92. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Bruhn, Siglind. 1997. *Images and Ideas in Modern French Piano Music. The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*. Stuyvensant, NY: Pendragon Press.

Busoni, Ferruccio (1907) 1911. *Sketch of a New Esthetic of Music*, Trans. by Dr. Th. Baker. New York: G. Schirmer.

Code, David J. 2010. *Claude Debussy*. London: Reaction Books.

Dahlhaus, Carl. 1982. *Esthetics of Music*, Trans. by William Austin. Cambridge: Cambridge University Press.

Foucault, Michel. (1966) 1986. *Οι Λέξεις και τα Πράγματα. Μια Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου*. Μετάφραση Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Γνώση.

Gillmor, Alan M. 1988. *Erik Satie*. Woodbridge, CT: Twayne Publishers.

Heidegger, Martin. (1977). “The Age of the World Picture”. In *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Trans. by William Lovitt. New York: Garland Publishing.

Hobsbawm, Eric J. (1962) 2019. *Η Εποχή των Επαναστάσεων. 1789-1848.* Γ' Έκδοση Αναθεωρημένη. Μετάφραση Μαριέτα Οικονομοπούλου/ Αγλαία Κάσδαγλη. Αθήνα: MIET.

Hobsbawm, Eric J. (1976) 2000. *Η Εποχή του Κεφαλαίου. 1848-1875.* Γ' Έκδοση. Μετάφραση Δημοσθένης Κούρτοβικ. Αθήνα: MIET.

Hobsbawm, Eric J. (1987) 2012. *Η Εποχή των Αυτοκρατοριών. 1875-1914.* Β' Έκδοση. Μετάφραση Κωστούλα Σκλαβενίτη. Αθήνα: MIET.

Kirby, Frank E. 1997. *Music for Piano: A Short History*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers / Amadeus.

Ko, Eunbyol. 2007. “Music and Image: A Performer’s Guide To Maurice Ravel’s Miroirs”. Doctoral thesis, Cincinnati, Ohio: University of Cincinnati.

Masha, Belenky. 2019. *Engine of Modernity: The Omnibus and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris (Interventions: Rethinking the Nineteenth Century)*. Manchester: Manchester University Press.

Mawer, Deborah (ed.). 2000. *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mazower, Mark. (1998) 2013. *Σκοτεινή Ήπειρος. Ο Ευρωπαϊκός 20ος Αιώνας*. Μετάφραση Κώστας Κουρεμένος. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

Myers, Rollo H. 1960. *Ravel: Life and Works*. London: Gerald Duckworth & Co.

Orenstein, Arbie. 2003. *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*. Mineola, New York: Dover Publications.

Roberts, Paul. 1996. *Images. The Piano Music of Debussy*. Portland, Oregon: Amadeus Press.

Russolo, Luigi. (1913) 1986. *The Art of Noises*. Trans. by Barclay Brown. New York: Pendragon Press.

Schleifer, Ronald. 2000. *Modernism and Time. The Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture, 1880-1930*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schwartz, Elliot, Barny Childs and Jim Fox (eds.). 1998. *Contemporary Composers on Contemporary Music*. Boston, MA: Da Capo Press.

Simmel, Georg. (1902-3) 1950. "The Metropolis and Mental Life". In *The Sociology of Georg Simmel*, edited by Kurt H. Wolff, 409-24. Glencoe, Illinois: The Free Press.

Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, NC: Duke University Press.

Stone, Kurt. 1966. "Ives's Fourth Symphony: A Review". *The Musical Quarterly*, vol. 52, no. 1 (January 1966): 1–16.

Thoreau, Henry David. (1854) 1997. *Walden*. Oxford: Oxford University Press.

Tick, Judith. 1997. *Ruth Crawford Seeger: A Composer's Search for American Music*. Oxford: Oxford University Press.

Tomić, Miljana. 2020. "The Role of Harmony and Timbre in Maurice Ravel's Cycle Gaspard de la Nuit in Relation to Form". Master's thesis, Oslo: Norwegian Academy of Music.

Varèse, Edgar and Chou Wen-Chung. 1966. "The Liberation of Sound". *Perspectives of New Music*, Vol. 5, No. 1 (Autumn - Winter, 1966): 11-19.

Wen-Chung, Chou. 1966a. "Varèse: A Sketch of the Man and His Music". *The Musical Quarterly*, Apr., 1966, Vol. 52, No. 2 (Apr., 1966): 151-170

Wen-Chung, Chou. 1966b. "Open Rather Than Bounded". *Perspectives of New Music*, Vol. 5, No. 1 (Autumn - Winter, 1966): 1-6.

Whittington, Stephen. (1993) 2003. “Serious Immobilities: On the Centenary of Erik Satie’s Vexations”. Academia.edu. URL: https://www.academia.edu/171971/Serious_Immobilities_On_the_Centenary_of_Erik_Saties_Vexations

Wilde, Oscar. (1891) 2014. “The Decay of Lying”. In *Intentions*. The Project Gutenberg eBook URL: https://www.gutenberg.org/files/887/887-h/887-h.htm#page1

Κεφάλαιο 4

Barrachina, Solange & Dominique Saint Martin. 2007. “The GRM ‘beyond the walls’?”. *Organised Sound* 12(3): 233–239.

Bauer, Amy. 2004. “Tone-color, movement, changing harmonic planes: Cognition, Constraints and Conceptual Blends in Modernist Music”. In *The Pleasure of Modernism: Intention, Meaning, and the Compositional Avant-Garde*, edited by Arved Ashby, 121–152. Rochester: University of Rochester Press.

Born, Georgina. 1995. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press.

Cage, John. 2011. *Silence*. 50th anniversary edition. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Casadei, Delia. 2016. “Milan’s Studio di Fonologia: Voice Politics in the City, 1955–8”. *Journal of the Royal Musical Association*, 2016 , Vol. 141, No. 2: 403–443

Chadabe, Joel. 1997. *Electric Sound. The Past and Promise of Electronic Music*. New Jersey: Prentice Hall.

Chion, Michel, ed. 1977. “La musique du futur a-t-elle un avenir?”. Cahiers Recherche/Musique n°4, Paris: INA/GRM.

Chion, Michel. (1983) 2009. *Guide to Sound Objects. Pierre Schaeffer and musical research.* Trans. by Christine North and John Dack. Paris: Institut National De L’ Audiovisuel & Éditions Buchet/Chastel.

Chion, Michel. 2017. *La Musique concrète/acousmatique, un art des sons fixés* (*troisième édition revue par l'auteur de "L'art des sons fixés"*).

Cox, Christoph & Daniel Warner (eds.). 2004. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. London: Bloomsbury.

Dahlhaus, Carl. 1982. *Esthetics of Music*, Trans. by William Austin. Cambridge: Cambridge University Press.

Desantos, Sandra, Curtis Roads, François Bayle. 1997. “Acousmatic Morphology: An Interview with François Bayle”. *Computer Music Journal*, Vol. 21, No. 3 (Autumn, 1997): 11-19

Di Scipio, Agostino. 2005. “Formalization and Intuition in Analogique A et B”. , International Symposium Iannis Xenakis. Conference Proceedings, Athens, May 2005: 95-108.

Griffiths, Paul. 2010. *Modern Music and After*. Oxford: Oxford University Press.

Harley, James. 2011. *Xenakis. His Life in Music*. New York: Routledge.

Helms, Joanna Evelyn. 2020. “Electronic music history through the everyday: The Rai Studio di Fonologia”. Doctoral thesis, Chapel Hill, N. Carolina: University of North Carolina.

Hodgkinson, Tim. 1986. “An interview with Pierre Schaeffer - pioneer of Musique Concrète”. *RēR Quarterly*, volume 2, number 1, 1987.

Kilpatrick, Stephen & Adam Stansbie. 2010. “Materialising Time and Space within Acousmatic Music”. In *L’Espace du SonIII*, edited by Annette Vande Gorne, Ohain: Musiques et Recherches, pp. 55-62.

Lerdahl, Fred. 1992. “Cognitive Constraints on Compositional Systems”. *Contemporary Music Review*, Vol. 6, Part 2: 97-121.

Lewis, Zachary M. 2003. “Neo This, Neo That: An Attempt to Trace the Origins of Neo-Romanticism”. New Music Box. Accessed January 8, 2020. https://nmbx.newmusicusa.org/Neo-This-Neo-That-An-Attempt-to-Trace-the-Origins-of-NeoRomanticism/

Loubet, Emmanuelle. 1997. “The Beginnings of Electronic Music in Japan, with a Focus on the NHK Studio: The 1950s and 1960s”. *Computer Music Journal*, Vol. 21, No. 4 (Winter, 1997): 11-22

Manning, Peter. 2013. *Electronic and Computer Music*. 4th ed. Oxford: Oxford University Press.

Meyer, Leonard B. 1956. Emotion and Meaning in Music. Chicago, IL: The University of Chicago Press.

Moles, Abrahams. (1972) 2005. *Θεωρία της Πληροφορίας και Αισθητική Αντίληψη*. Μετάφραση Αναστασία Καραστάθη. Αθήνα: MIET.

Nyman, Michael. 1999. *Experimental Music. Cage and Beyond*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Palombini, Carlos. 1993a. “Machine Songs V: Pierre Schaeffer: From Research into Noises to Experimental Music”, *Computer Music Journal*, Vol. 17, No. 3 (Autumn, 1993): 14-19.

Palombini, Carlos. 1993b. “Pierre Schaeffer 1953: Towards an Experimental Music”. *Music & Letters ,* Vol. 74, No. 4 (Nov., 1993) : 542-557.

Peles, Steven, ed. 2003. *The Collected Essays of Milton Babbitt*. Princeton: Princeton University Press.

de Reydellet, Jean. 1996. “Pierre Schaeffer, 1910-1995: The Founder of 'Musique Concrete'*”. Computer Music Journal* 20, no. 2 (Summer 1996): 10-11.

Robindoré, Brigitte and Luc Ferrari. 1998. “Luc Ferrari: Interview with an Intimate Iconoclast”. *Computer Music Journal*, Vol. 22, No. 3 (Autumn, 1998): 8-16.

Rowell, Lewis. 1996. “The study of Time in Music”. *Indiana Theory Review,* Vol. 17, No. 2 (Fall 1996): 63-92.

Schaeffer, Pierre. (1966) 2017. *Treatise on Musical Objects: An Essay Across Disciplines*. Trans. by Christine North and John Dack. Berkeley: University of California Press.

Scruton, Roger. 1999. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.

Smalley, Denis. 1997. “Spectromorphology: explaining sound-shapes”. *Organised Sound*, 2(2): 107-126.

Smalley, Denis. 2007. “Space-form and the Acousmatic Image”. *Organised Sound*, 12(1), 35–58.

Smalley, Denis. 2014. “Denis Smalley - Spatiality in Acousmatic Music”. Presentation at CIRMMT Distinguished Lectures in the Science and Technology of Music, McGill University, Montreal, April 29, 2014. Accessed January 7, 2021. https://www.youtube.com/watch?v=_G68Q4gkOMc&feature=youtu.be

Stockhausen, Karlheinz. (1989) 2010. *Stockhausen on Music. Lectures and Interviews Compiled by Robin Maconie.* London: Marion Boyars Publishers Ltd.

Warburton, Dan. 2008. “An Interview with Michel Chion,” *parisatlantic*, June 6, 2008, http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/chion.html.

Windsor, William Luke. 1995. “A Perceptual Approach to the Description and Analysis of Acousmatic Music”. Doctoral Thesis, London: City University.

Bayle, François. 2007. “Space, and More”. *Organised Sound*, 12(3) (December 2007): 241–249.

Cage, John. 2011. *Silence*. 50th anniversary edition. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: Sound of Screen*. New York: Columbia University Press.

Chion, Michel. 1998. *Le son*. Paris: Editions Nathan.

Drever, John Levack. 2001. “Phonographies: Practical and Theoretical Explorations into Composing with Disembodied Sound”. PhD diss., Plymouth: University of Plymouth.

Drever, John Levack. 2002. “Soundscape composition: the convergence of ethnography and acousmatic music”. *Organised Sound* 7(1): 21–27.

Drever, John Levack. 2004. Sound Fetish Tendencies. *Noisegate* (12), pp. 4-14.

Emmerson, Simon (ed.). 1986. *The Language of Electroacoustic Music*. Basingstoke, UK: The Macmillan Press.

Emmerson, Simon. 1999. “Aural landscape: musical space”. *Organised Sound*, 3(2): 135–40.

Emmerson, Simon (ed.). 2000. *Music, Electronic Media and Culture*. Farnham, UK: Ashgate.

Emmerson, Simon. 2018. “Electroacoustic Music Before Language”. Paper presented at the *Electroacoustic Music Studies Network Conference on Electroacoustic Music (EMS 18): Is it Still a Form of Experimental Music?, Florence, June 2018*. http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMMERSON_Simon_EMS18.pdf

Emmerson, Simon and Leigh Landy. 2012. “The analysis of electroacoustic music, the differing needs of its genres and categories”. Paper presented at the *Electroacoustic Music Studies Network Conference on Electroacoustic Music (EMS 12): Meaning and Meaningfulness in Electroacoustic Music, Stockholm, June 2012*. http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS12_emmerson_landy.pdf

Harley, Maria Anna. 1994. “Space and Spatialization in Contemporary Music History and Analysis Ideas and Implementations”. PhD diss., Montreal: McGill University.

Helmreich, Stefan. 2011. “Listening Against Soundscapes”. *Anthropology News*, 51(9): 10.

Hodgson, Justin. 2019. *Post-Digital Rhetoric and the New Aesthetic*. Columbus: The Ohio State University Press.

Ingold, Tim. 2021. *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. New York: Routledge.

Kania, Andrew. 2017. *The Philosophy of Music*. Stanford, CA: Stanford Encyclopedia of Philosophy.

McCartney, Andria. 1999. “Sounding Places: Situated Conversations through the Soundscape Compositions of Hildegard Westercamp”. PhD diss., Toronto, Ontario : York University.

Parsons, Allan. 2005. “The Mundane Computer: Non-Technical Design Challenges Facing Ubiquitous Computing and Ambient Intelligence”. *Tangentium*, 2 (2). ISSN 1746-4757

Schaeffer, Pierre. (1966) 2017. *Treatise on Musical Objects: An Essay Across Disciplines*. Trans. by Christine North and John Dack. Berkeley: University of California Press.

Schafer. R. Murray. 1969. *The New Soundscape*. *A Handbook for the Modern Music Teacher*. Scarborough, Ontario: Berandol Music Limited.

Schafer. R. Murray. 1970. *The Book of Noise*. Wellington, New Zealand: Price Milburn & Co.

Schafer. R. Murray. 1973. *The Music of the Environment*. Wien: Universal Edition A.G.

Schafer. R. Murray. 1976. T*he Soundscape, Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester*, VT: Destiny Books.

Schubert, Alexander. 2021. *Switching Worlds*. Hofheim am Taunus: Wolke Verlag.

Smalley, Denis. 1986. “Spectromorphology and Structuring Processes”. In The Language of Electroacoustic Music, edited by Simon Emmerson, 61–93. Basingstoke, UK: The Macmillan Press.

Smalley, Denis. 1997. “Spectromorphology: explaining sound-shapes”. Organised Sound, 2(2): 107-126.

Smalley, Denis. 2007. “Space-form and the Acousmatic Image”. *Organised Sound*, 12(1), 35–58.

Smalley, Denis. 2014. “Denis Smalley - Spatiality in Acousmatic Music”. Presentation at CIRMMT Distinguished Lectures in the Science and Technology of Music,

McGill University, Montreal, April 29, 2014. Accessed January 7, 2021. https://www.youtube.com/watch?v=_G68Q4gkOMc&feature=youtu.be

Southworth, Michael Frank. 1967. “The Sonic Environment of Cities”. Master's thesis, Boston, MA: MIT.

Truax, Barry. 1974. “Soundscape Studies: An Introduction to the World Soundscape Project”. *Numus West*, no. 5: 36-9.

Truax, Barry. 1984. *Acoustic Communication*. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation.

Truax, Barry. 1998. “Composition and diffusion: space in sound in space”. *Organised Sound*, 3(2): 141-6.

Truax, Barry. 2008. “Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape”. Organised Sound, 13(2): 103–109.

Weiser, Marc. 1991. “The Computer for the 21st Century”. *Scientific American*, Volume 265, Issue 3, September 1991: 94-104.

Weiser, Marc. 1994. “The World is Not a Desktop”. *Perspectives*, Volume I.1 Jan. 1994: 7-8.

Wishart, Trevor. 1996. *On Sonic Art*. Reading, UK: Harwood Academic Publishers.

## Κεφάλαιο 6

Andrews, Ian. 2002. “Post-digital Aesthetics and The Return to Modernism”. Ian Andrews web site. online: https://ian-andrews.org/texts/postdig.pdf

Barrachina, Solange & Dominique Saint Martin. 2007. “The GRM ‘beyond the walls’?” *Organised Sound* 12(3): 233–239.

Cascone, Kim. 2000. “The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music”. *Computer Music Journal*. Vol. 24, No. 4 (Winter, 2000): 12-18.

Chadabe, Joel. 1997. *Electric Sound. The Past and Promise of Electronic Music*. New Jersey: Prentice Hall.

Chion, Michel, ed. 1977. “La musique du futur a-t-elle un avenir?” Cahiers Recherche/Musique n°4, Paris: INA/GRM.

Collins, Nicolas. 2009. “Hacking the CD player”. Nicolas Collins website. online: https://www.nicolascollins.com/texts/cdhacking.pdf

Ikeda, Ryoji. 2011. “The Transfinite. Program Notes”. Armory On Park web site. online: https://www.armoryonpark.org/downloads/Ryoji_Ikeda_House_Program.pdf

Manovich, Lev. 2002. “Generation Flash”. Lev Manovich web site. online: http://manovich.net/content/04-projects/038-generation-flash/35_article_2002.pdf

Manovich, Lev. 2016 (2001). *Η Γλώσσα των Νέων Μέσων*. Μετάφραση Θοδωρής Δρίτας, Κώστας Σπαθάτος. Αθήνα: ΑΣΚΤ.

Negroponte, Nicholas. 1998. “Beyond Digital”. Wired. online: https://www.wired.com/1998/12/negroponte-55/

Ostertag, Bob. 1996. “Why Computer Music Sucks”. *Resonance*, Vol. 5, No 1, (ISSN 1352-772x).

Salvaggio, Eryk. 2002. “Six Rules Towards A New Internet Art”. Noema. online: https://noemalab.eu/ideas/six-rules-towards-a-new-internet-art/

Schubert, Alexander. 2021. *Switching Worlds*. Hofheim am Taunus: Wolke Verlag.

Vierkant, Artie. 2010. “The Image Object Post-Internet”. JstChillin. online: https://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf

## Επίλογος. Συμπεράσματα

Lefebvre, Henri. 1991 (1974, 1981). *The Production of Space.* Trans. by Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Publishing.

# Εργογραφία

(*σε αγκύλες τα κεφάλαια αναφοράς*)


Adams, John. 1978. *Shaker Loops.* [1.4.4, 4.5.1]

Amacher, Maryanne. 1980. *Living Sound.* [6.2]

Arel, Bülent. 1961. *Stereo Electronic Music No. 1.* [4.4.5]

_____1962. *Stereo Electronic Music No. 2.* [4.4.5]

Avraamov, Arseny. 1922. *Simfoniya Gudkov.* [1.6.2]

Babbitt, Milton. 1961. *Composition for Synthesizer.*. [4.4.5]

_____1964. *Ensembles for Synthesizer*. [1.4.2, 4.4.5]

Bayle, François. 1963. *L'oiseau chanteur*. [4.4.7]

_____ 1966. *Espaces inhabitables.* [4.4.7]

_____ 1974. *Electrus !* [6.2]

_____ 1978. *Tremblement de terre très doux.* [4.4.7]

_____ 1982. *Les Couleurs de la Nuit.* [1.5.3, 5.7.2]

Beethoven, Ludwig Van. 1822. *Piano sonata 32 in C minor* (*op. 111*). [2.3, 2.3.3.i]

Boulez, Pierre. 1951. *Études I sur un son.* [4.4.1]

_____ 1951. *Études II sur sept sons.*[4.4.1]

_____ 1951. *Polyphonie X.* [4.2.4]

_____ 1955. *Livre pour quatuor.* [4.2.4]

_____ 1958. *Poésie pour pouvoir.* [4.2.4]

_____1959. *Tombeau.* [4.2.4]

Brown, Earle. 1952. *December 1952.* [4.3.2]

_____ 1953. *Octet.* [4.4.4]

Cage, John. 1951. *Music of Changes.*[4.3.2]

_____ 1952. *4'33"* [4.3.2, 5.3]

_____ 1952. *Imaginary Landscape No 5.* [4.4.4]

_____ 1952-53. *Williams Mix*. [1.6.1, 4.4.4]

_____ 1958. *Variations I*. [4.3.2]

_____ 1961. *Variations II*. [4.3.2]

_____ 1962. *Variations III*. [4.3.2]

Chopin, Frédéric. 1838. *Prelude op. 28 no. 2 in A minor*. [2.3, 2.3.3.ii]

Chowning, Jonh. 1972. *Turenas.* [4.4.6]

_____1977. *Stria.* [4.4.6]

_____1980-81. *Phoné.* [4.4.6]

Ciani, Suzanne. 1975. *Buchla Concerts.* [6.2]

Collins, Nicolas. 1992. *Broken Light.* [6.3.3]

Crawford Seeger, Ruth. 1926. *Music for Small Orchestra* (*Mvt I*). [1.4.4, 3.5.3, 3.6.1]

Davidovsky, Mario. 1961. *Electronic Study No. 1*. [4.4.5]

_____ 1962. *Electronic Study No. 2*. [4.4.5]

_____ 1965. *Electronic Study No. 3*. [4.4.5]

Debussy, Claude. 1894. *Prelude a l'Apres-midi d'un Faune.* [3.4.2]

_____ 1903. *Pagodes* [*Estampes*]. [3.1]

_____ 1901-5, 1907. *Images.* [3.1, 3.4.3]

_____ 1912-3. *Canope* [*Préludes*]. [3.1]

Depero, Fortunato. 1916-24. *Anihccam del 3000.* [3.3]

_____ 1920-2. *Incroci Telefonici.* [3.3]

Drever, John Levack. 2003. *Phonographies.* [1.5.3, 1.6.1, 5.3, 5.5.1.ii]

_____ 1997. *Hippocampus.* [5.5.2.ii]

Eimert, Herbert. 1952. *Klangstudie II.* [4.4.2]

Eimert Herbert & Robert Beyer. 1952. *Klang Im Unbegrenzten Raum.* [4.4.2]

El-Dabh, Halim. 1961. *Leiyla and the Poet.* [4.4.5]

Éloy, Jean-Claude. 1977-78. *Gaku-No-Michi/ "Tokyo"*. [1.6.1, 4.4.7, 5.7.1]

Eno, Brian. 1984-85. *Thursday Afternoon*. [1.3.1]

Feldman, Morton. 1953. *Intersection for Magnetic Tape*. [4.4.4]

Fennesz, Christian. 1999. *Plus Forty Seven Degrees 56′ 37″ Minus Sixteen Degrees 51′ 08″,* [6.3.3]

Ferrari, Luc. 1958. *Étude aux sons tendus.* [4.4.7]

_____ 1958. *Étude aux accidents.* [4.4.7]

_____ 1958-59. *Visage V.* [4.4.7]

_____ 1961. *Tautologos I.* [4.4.7]

_____ 1967-70. *Presque Rien no 1: Le Lever du Jour au Bord de la Mer.* [1.1, 1.5.3, 5.3]

_____ 1973-4. *Petite symphonie intuitive pour un paysage de printemps.* [4.4.7]

Glass, Philip. 1969. *Music in Fifths.* [4.5.3]

_____ 1969. *Music in Contrary Motion*. [4.5.3]

_____ 1969. *Music in Similar Motion*. [4.5.3]

_____ 1970. *Music With Changing Parts*. [1.4.1, 4.5.3]

Golyshev, Yefim. 1919. *Antisymphonie, 3 Teile 'Musikalische Kreisguillotine'.* [3.3]

Guttman, Newman. 1957. *The Silver Scale.* [4.4.6]

Hecker, Tim. 2012. *The Ravedeath 1972*. [6.3.3]

_____2016. *Love Streams.* [6.3.3]

Herndon, Holy. 2015. *Chorus* [6.4.1]

_____2015. *Home.* [6.4.1]

Henry, Pierre. 1950. *Batterie fugace and Tam-tam IV.* [4.4.1]

_____1952. *Antiphonie.* [4.4.1]

_____1953. *Astrologie.* [4.4.1]

Hiller, Lejaren. 1957. *Illiac Suite.* [4.4.6]

Hodeir, André. 1952. *Jazz et jazz.* [4.4.1]

Ikeda, Ryoji. 2005. *dataplex.* [6.3.3]

_____2011. *Transfinite.* [6.4.1]

Ives, Charles. 1906. *Central Park in the Dark.* [1.4.4, 1.6.1, 3.5.1]

_____ 1908. *The Unanswered Question.* [1.4.4, 3.5.1]

_____ 1911-4. *Three Places in New England* (*Orchestral Set No. 1*). [3.5.1]

_____ 1910-24(;). *Symphony No. 4, part ii Comedy: Allegretto*. [1.6.2, 3.5.1]

Koenig, Gottfried Michael. 1955. *Klangfiguren I.* [4.4.2]

_____ 1955-6. *Klangfiguren II.* [1.4.2, 4.4.2]

Lamb, Alan. 1995. *Primal Image*. [5.5.3.ii]

Lansky, Paul. 1990. *Night Traffic.* [1.4.4]

Lewis, Clara. 2014. *Ett.* [6.4.1]

Ligeti, György. 1959. *Apparitions.* [1.5.3, 4.5.1]

_____ 1961. *Atmosphères*, for orchestra. [1.3.2, 1.5.3 , 4.2.4, 4.5.1]

_____ 1961-2 (rev. 1966). *Volumina*. [4.5.1]

_____ 1962. *Poème Symphonique, for 100 metronomes*. [1.3.1, 4.3.2, 5.3]

_____ 1963-5. *Requiem.* [4.5.1]

_____ 1966. *Lux Aeterna*. [4.5.1]

_____ 1968. *Continuum for harpsichord.* [5.8]

_____ 1968-9. *Ramifications.* [4.5.1]

_____ 1969. *Coulée.* [5.8]

Lucier, Alvin. 1969. *I Am Sitting in a Room*. [1.4.1, 5.3]

Luening, Otto. 1952. *Low Speed.* [4.4.3]

_____ 1952. *Fantasy in Space.* [4.4.3]

_____ 1952. *Invention in Twleve Tones.* [4.4.3]

_____ 1953. *Moonflight.* [4.4.3]

_____ 1961. *Gargoyles.* [4.4.5]

Mâche, François-Bernard. 1959. *Prélude.* [4.4.7]

_____ 1961. *Terre de Feu.* [4.4.7]

Malec, Ivo. 1961. *Dahovi.* [4.4.7]

Messiaen, Olivier. 1940-1. *Quatuor pour la fin du temps.* [4.1]

_____ 1946-8. *Turangalîla-Symphonie*. [1.4.2]

_____ 1949-50. *Quatre Études de Rythme.* [1.3.4]

_____ 1952. *Timbres Durées*. [4.4.1]

_____ 1953. *Réveil des oiseaux.* [4.2.4]

Moholy-Nagy, László. 1926. *Möglichkeiten des Grammophons.* [3.3]

Nancarrow, Conlon. 1948-60. *Studies for Player Piano #1–30.* [1.3.4, 4.3.2]

Noto, Alva. 2006. *spray.* [6.3.3]

_____ 2011. *Uni Acronym.* [6.4.1]

Parmegiani, Bernard. 1967. *Capture éphemérè.* [4.4.7]

_____ 1975. *De Natura Sonorum.* [1.1, 1.4.3, 1.4.4, 1.6.1, 4.4.7]

Penderecki, Krzysztof. 1961. *Threnody to the Victims of Hiroshima.* [4.5.1]

_____ 1961. *Polymorphia.* [4.5.1]

_____ 1966. *De Natura Sonoris No. 1.* [4.5.1]

_____ 1970. *Kosmogonia.* [4.5.1]

_____ 1971. *De Natura Sonoris No. 2.* [4.5.1]

Perich, Tristan. 2006. *1-bit Music.* [6.3.3]

_____ 2010. *1-bit Symphony.* [6.3.3]

Philippot, Michel. 1952. *Éttude I.* [4.4.1]

_____1962. *Étude III.* [4.4.7]

Radigue, Éliane. 1969. *Opus 17.* [6.2]

_____1971. *Chry-ptus I, II.* [6.2]

_____1974-80. *Adnos I, II, III.* [6.2]

Ravel, Maurice. 1904-5. *Miroirs.* [3.4.3]

_____ 1908. *Gaspard de la Nuit.* [3.4.5]

_____ 1912. *Daphnis et Chloé* .[3.4.2]

_____ 1928. *Boléro.* [3.4.1]

Reich, Steve. 1965. *It's Gonna Rain.* [1.4.1, 4.3.2, 4.5.3]

_____ 1967. *Violin Phase*, *for violin and tape or four violins.* [1.3.1, 4.5.3]

_____ 1968 (rev. 1973). *Pendulum Music*, *for 3 or 4 microphones, amplifiers and loudspeakers*. [4.3.2, 4.5.3, 5.3]

_____ 1972. *Clapping Music*, *for two musicians clapping*. [1.3.1, 4.5.3]

_____ 1978. *Music for Large Ensemble.* [4.5.3]

_____ 1987. *Electric Counterpoint.* [1.4.4]

Riley, Terry. 1964. *in C.* [4.5.3]

Risset, Jean-Claude. 1968. *Computer Suite from Little Boy.* [4.4.6]

_____1969. *Mutations.* [4.4.6]

_____1985. *Sud*. [1.4.4]

Roads, Curtis. 2001. *Eleventh Vortex.* [1.4.3]

Satie, Erik. 1888. *Trois Gymnopédies.* [3.4.1]

_____ 1893-4 (;). *Vexations*. [3.4.1]

_____ 1917–23. *Musique D'Ameublement*. [3.4.1]

Scelsi, Giacinto. 1959. *Quattro Pezzi.*[1.5.3, 4.5.2]

_____ 1961. *Aion* "*Four Episodes in one Day of Brahma*", *for orchestra*.

[1.3.2, 1.5.3, 4.5.2]

_____ 1969. *Konx-Om-Pax.* [1.5.3, 4.5.2]

Schaeffer, Pierre. 1948. *Cinq Études de Bruits.* [4.4.1]

_____ 1949. *Flûte mexicaine.* [4.4.1]

_____ 1958. *Étude aux Objets.* [4.4.2]

_____ 1978. *Le Trièdre Fertile* [4.4.2]

Schaeffer, Pierre & Pierre Henry. 1949-50. *Symphonie pour un Homme Seul.* [4.4.1]

_____ 1950. *Bidule en ut.* [4.4.1]

_____ 1953. *Orphée 53.* [4.4.1]

Schafer, R. Murray. 1979. *Music for Wilderness Lake, for 12 trombones.* [1.6.2, 5.5.3.i]

Schubert, Alexander. 2014. *Sensate Focus.* [6.4.2]

_____ 2015. *Star Me Kitten.* [6.4.2]

Schubert, Franz. 1825. *Piano Sonata No. 16 in A Minor* (D.845). [2.3.2]

Schoenberg, Arnold. 1899. *Verklärte Nacht*. [3.1]

Scriabin, Alexander. 1912-3. *Piano Sonata No. 8* (*op. 66*). [3.3]

Smalley, Denis, 1974. *Pentes.* [4.4.7]

Smiley, Pril. 1967. *Eclipse.* [4.4.5]

_____ 1970. *Kolyosa.* [4.4.5]

Spiegel, Laurie. 1975. *Drums*. [6.2]

Stockhausen, Karlheinz. 1952. *Konkrete Etüde.*

_____ 1952. *Spiel.* [4.2.4]

_____ 1953. *Studie I.* [4.4.2]

_____ 1954. *Studie II.* [4.2.1, 4.4.2]

_____ 1958. *Kontakte.* [4.4.2]

_____ 1966-7. *Hymnen*, *4-channel electronic and concrete music, Nr. 22*. [5.4.1]

_____ 1970. *Pole.*[1.6.2]

_____ 1970. *Expo.*[1.6.2]

_____ 1991. *Oktophonie.* [1.6.2]

Subotnick, Morton. 1967. *Silver Apples of the Moon* [6.2]

Toch, Ernst. 1930. *Gesprochene Musik.* [3.3]

Tone, Yasunao. 1997. *Solo for Wounded CD.* [6.3.3]

Truax, Barry. 1986. *Riverrun.* [1.4.3]

Ussachevksy, Vladimir. 1951. *Transpositions.* [4.4.3]

_____ 1951. *Reverberation.* [4.4.3]

_____ 1952. *Sonic Contours.* [4.4.3]

_____ 1952. *Underwater Valse.* [4.4.3]

_____ 1957. *Metamorphosis for Tape Recorder.* [4.4.3]

_____ 1958. *Linear Contrasts.* [4.4.3]

_____ 1961. *Creation-Prologue.* [4.4.5]

Ussachevksy, Vladimir & Otto Luening. 1954. *Rhapsodic Variations.* [4.4.3]

_____1954. *A Poem of Cycles and Bells.* [4.4.3]

_____1955. *Carlsbad Cavern.* [4.4.3]

_____1954. *A Poem of Cycles and Bells.* [4.4.3]

Vainio, Mika. 1997. *Onko Parts 1-11* [*Is It?*]. [6.3.3]

Varèse, Edgard. 1918-21 (rev. 1927). *Amériques.* [1.4.2, 3.5.2]

_____1950-54. *Déserts.* [1.6.2]

_____1958. *Poème Électronique.* [1.6.2]

Wagner, Richard. 1854. Das Rheingold: *Orchestervorspiel.* [2.3, 2.3.3.iii]

Webern, Anton. 1909. *Fünf Sätze op. 5, string quartet*. [1.5.3]

Westerkamp, Hildegard. 1981. *A Walk Through the City.* [5.3]

_____ 1987. *Cricket Voice.* [5.3, 5.5.2.i]

_____ 1992. *Beneath the Forest Floor.* [5.3]

Wishart, Trevor. 1973. *Red Bird*. [5.4.1]

_____ 1994. *Tongues of Fire.* [1.6.1]

Wolff, Christian. 1952. *For Magnet Tape.* [4.4.4]

World Soundscape Project. 1973. *The Vancouver Soundscape*. [5.4.1, 5.5.1.i]

Xenakis, Iannis. 1953-4. *Metastaseis.* [1.4.2, 1.5.3, 4.2.4, 4.5.1]

_____1957-8. *Diamorphoses*. [4.4.7]

_____1958. *Concret PH*. [1.4.4, 4.3.2, 4.4.4, 4.4.7]

_____1959. *Analogique A et B.* [4.3.2]

_____1967. *Polytope de Montréal.* [1.6.2]

_____1970. *Hibiki-Hana-Ma.* [1.6.2]

_____1971. *Polytope de Persepolis.* [1.6.2]

_____1972. *Polytope de Cluny.* [1.6.2]

_____1978. *Le Diatope.* [1.6.2]

_____1978. *Pléïades*. [1.4.1]

_____1978. *Polytope de Mycenae.* [1.6.2]

Young, La Monte. 1958. *Trio for Strings.* [4.5.3]

_____(1967–?). *Drift Study.*. [4.5.3]

# Παραρτήματα

# Παράρτημα Α'

## Denis Smalley:
## "Φασματομορφολογία: ερμηνεύοντας τα ηχητικά μορφώματα"*

## 1. Εισαγωγή

Η τέχνη της μουσικής δεν περιορίζεται πλέον στα καθιερωμένα ενόργανα και φωνητικά μοντέλα. Η ηλεκτροακουστική μουσική ανοίγει δρόμους σε όλους τους ήχους ως μια θαυμαστή ηχητική βεντάλια η οποία εκτείνεται από το ρεαλιστικό στο υπερρεαλιστικό και ακόμη περισσότερο Οι παραδοσιακοί δεσμοί της φυσικής ηχητικής παραγωγής από την πλευρά του ακροατή συχνά διαρρηγνύονται: τα ηλεκτροακουστικά ηχητικά μορφώματα και οι ιδιότητες τους δεν υποδηλώνουν συχνά γνώριμες πηγές και μέσα διέγερσης. Οι οικείες ενόργανες και φωνητικές μουσικές αρθρώσεις ανήκουν στο παρελθόν. Στο παρελθόν ανήκει και η σταθερότητα των φθόγγων και των μουσικών διαστημάτων. Παρελθόν αποτελούν και οι ρυθμικές αγωγές και τα μουσικά μέτρα. Ανακύπτουν έτσι ζητήματα για τους συνθέτες: με ποιους τρόπους διανοίγονται αισθητικές δίοδοι ούτως ώστε να προκύψει μια ισορροπία σε έναν ορθάνοιχτο ηχητικό κόσμο, με ποιους τρόπους αναπτύσσονται κατάλληλες μέθοδοι ηχητικής δημιουργίας, πώς επιλέγονται τεχνολογίες και λογισμικό.

Πώς μπορούμε να επεξηγήσουμε και να κατανοήσουμε την ηλεκτροακουστική μουσική; Η μουσική δεν δημιουργείται από το κενό. Εάν ένα σύνολο ακροατών θεωρεί ένα έργο ηλεκτροακουστικής μουσικής "αξιόλογο", είναι ακριβώς επειδή υπάρχει μια κοινή βιωματική βάση τόσο εντός όσο και πίσω από αυτήν την μουσική. Χρειάζεται να αποκτήσουμε την ικανότητα να συζητάμε τα μουσικά βιώματα, να περιγράφουμε τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που προσλαμβάνουμε και να επεξηγούμε πως αυτά συμβάλλουν στα συμφραζόμενα της μουσικής.

---

* Smalley, Denis. 1997. Spectromorphology: explaining sound-shapes, Organised Sound 2(2): 107–26. Μετάφραση Τ. Διαμαντόπουλος.

## 2. Ορισμοί και συμφραζόμενα

### 2.1. Ορισμός

Έχω αναπτύξει τις έννοιες και την ορολογία της φασματομορφολογίας[476] (*spectromorphology*) ως ένα εργαλείο περιγραφής και ανάλυσης του βιώματος της ακρόασης. Τα δύο μέρη του όρου σχετίζονται με την αλληλεπίδραση μεταξύ του ηχητικού φάσματος (*φασματο*-/ spectro-) και τις μεθόδους με τις οποίες μεταβάλλεται και μορφοποιείται κατά την χρονική διάρκεια (-*μορφολογία*/ -morpohology). Το *φασματο*- δεν υφίσταται χωρίς το -*μορφολογία* και αντιστρόφως: κάτι πρέπει να μορφοποιηθεί και ένα μόρφωμα πρέπει να εμπεριέχει ηχητικό περιεχόμενο. Αν και το φασματικό περιεχόμενο και η χρονική μορφοποίηση αποτελούν δύο έννοιες άρρηκτα συνδεδεμένες, ο εννοιολογικός διαχωρισμός τους είναι απαραίτητος για περιγραφικούς λόγους – δεν μπορούμε να περιγράψουμε τι είναι αυτό που μορφοποιείται και την μορφή του ταυτόχρονα. Ο όρος μπορεί να είναι λίγο ιδιολεκτικός και να αποτελεί μια πιθανώς λεκτική ακροβασία, αλλά έχω καταφέρει να επινοήσω εναλλακτικές οι οποίες συμπυκνώνουν τα αλληλεπιδρώντα μέρη με μεγάλη ακρίβεια. Καθένα από τα δύο μέρη του όρου απαντάται σε διαφορετικούς κλάδους (αναπαραστατικούς, γλωσσολογικούς, βιολογικούς, γεωλογικούς), γεγονός το οποίο αρμόζει στην περίσταση καθώς το μουσικό βίωμα εκτείνεται σε διαφορετικούς τομείς. Ο συνδυασμός τους όμως είναι μοναδικός: στη μουσική συχνά χρειαζόμαστε λέξεις οι οποίες εφευρίσκονται σκοπίμως για να προσδιοριστούν ηχητικά φαινόμενα.

Μια φασματομορφολογική προσέγγιση θέτει φασματικά και μορφολογικά μοντέλα και διεργασίες, και παρέχει ένα πλαίσιο για την κατανόηση δομικών συσχετίσεων και συμπεριφορών όπως αυτές βιώνονται κατά τη χρονική ροή της μουσικής.

476 Το δοκίμιο αυτό πρωτοδημοσιεύτηκε στα γαλλικά το 1995, και έκτοτε έχει μεταφραστεί στα ιταλικά (Smalley 1995, 1996). Αποτελεί μια εκτενή επαναδιατύπωση της μελέτης μου "Spectromorphology and structuring processes" δημοσιευμένη στο *The Language of Electroacoustic Music* (Smalley 1986). Η ανάπτυξη της φασματομορφολογικής θεώρησης οφείλει τα μέγιστα στην πραγματεία του Pierre Schaeffer *Traite des objets musicaux* (Schaeffer 1966).

## 2.2. Η συσχέτιση με την μέθοδο σύνθεσης

Η φασματομορφολογία δεν αποτελεί μια θεωρία ή μέθοδο μουσικής σύνθεσης, αλλά ένα περιγραφικό εργαλείο το οποίο βασίζεται στην ακουστική πρόσληψη. Σκοπός της είναι να υποβοηθήσει την μουσική ακρόαση και να συνδράμει στην επεξήγηση μιας αντίληψης η οποία προέρχεται από ένα πλήθος έργων ηλεκτροακουστικής μουσικής τεσσάρων και πλέον δεκαετιών. Ο τρόπος με τον οποίο ένας συνθέτης προσλαμβάνει το μουσικό περιεχόμενο και τη φόρμα – ο στόχος, το μοντέλο, τα συστήματα, οι τεχνικές και τα δομικά περιγράμματα – δεν προσλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο από τον ακροατή στην ίδια μουσική. Όλα όσα δηλώνει ένας συνθέτης (με τη μορφή προγραμματικών σημειώσεων, ομιλιών, σημειώσεων στο εσώφυλλο) δεν είναι ασήμαντα, και αναμφίβολα επηρεάζουν –τόσο υποβοηθητικά όσο και παρελκυστικά– την κρίση του ακροατή για τη μουσική και τις μουσικές έννοιες, χωρίς όμως να είναι πάντοτε προσληπτικά κατατοπιστικά ή σχετιζόμενα.

Αν και η φασματομορφολογία δεν αποτελεί θεωρία σύνθεσης, μπορεί να επηρεάσει τη συνθετική μέθοδο καθώς από τη στιγμή που ένας συνθέτης συνειδητοποιεί έννοιες και λέξεις τις οποίες μπορεί να χρησιμοποιήσει προκειμένου να εντοπίσει και να περιγράψει, τότε η συνθετική του κρίση μπορεί να επηρεαστεί – κάτι για το οποίο είμαι σίγουρος για τις δικές μου συνθέσεις. Στον διάπλατο λαβυρινθώδη ηχητικό κόσμο οι συνθέτες χρειάζονται κριτήρια για την επιλογή του ηχητικού υλικού και την κατανόηση των δομικών συσχετίσεων. Έτσι, κάθε περιγραφικό και εννοιολογικό εργαλείο το οποίο κατηγοριοποιεί και συσχετίζει ήχους και δομές, αποτελεί ένα χρήσιμο συνθετικό βοήθημα. Ως εκ τούτου η φασματομορφολογική αντίληψη μπορεί να υποβοηθήσει την συνθετική διαδικασία χωρίς όμως απαραίτητα να κάνει κάποιον καλύτερο συνθέτη. Αν και οι έννοιες της φασματομορφολογίας μπορεί να βοηθήσουν το κοινό να εστιάσει στην επινοητικότητα και στις δεξιότητες του συνθέτη, δεν θα βοηθήσουν τον συνθέτη να γίνει πιο επινοητικός ή πιο επιδέξιος.

## 2.3. Παρτιτούρες και ηχογράμματα

Στην ηλεκτροακουστική μουσική υπάρχουν τρία είδη παρτιτούρας τα οποία *ενδέχεται*

να περιέχουν πληροφορία προσληπτικού περιεχομένου. Το πρώτο είδος προορίζεται για χρήση από τον εκτελεστή (σε μικτά έργα, σε έργα ζωντανής ηλεκτρονικής εκτέλεσης) και μπορεί να περιέχει γραφιστικές μεταγραφές ακουσματικού υλικού. Ένα δεύτερο σπανιότερο είδος αποτελεί η παρτιτούρα υλοποίησης, συνήθως τεχνική μέχρι κάποιο βαθμό, η οποία αφορά στην καταγραφή του τρόπου με τον οποίο το έργο πραγματώθηκε. Απεικονίζει κατά κάποιον τρόπο το περιεχόμενο και τη φόρμα, αν και αυτό μπορεί να μην συσχετίζεται με την πρόσληψη. Στην ίδια κατηγορία μπορούμε να συμπεριλάβουμε σχεδιάσματα της φόρμας από τον συνθέτη (για προσωπική ίσως χρήση;) καθώς και παρόμοιες απεικονίσεις. Το τρίτο είδος αφορά την παρτιτούρα διάχυσης ενός ακουσματικού έργου μια ελεύθερης συνήθως μορφής σχεδιαστική, γραφιστική απεικόνιση των ηχητικών συμφραζομένων, η οποία αποτελεί ως πρωταρχική χρήση ένα μνημονικό χρονικό βοήθημα για το άτομο που διαχέει ένα έργο σε μια συναυλία. Το τρίτο αυτό είδος καθώς και οποιαδήποτε μεταγραφή ακουσματικού υλικού του πρώτου είδους παρτιτούρας, σχετίζονται συνήθως με φασματομορφολογική πληροφορία: επενέργειες και υφές παρουσιάζονται με σχήματα των οποίων η κάθετη διάσταση απεικονίζει τον φασματικό χώρο και το οριζόντιο επίπεδο δείχνει τη μεταβολή στο χρονικό πεδίο. Αυτές οι παρτιτούρες μεταγραφικής μορφής προσδίδουν συνήθως, το λιγότερο, την αίσθηση μιας ευρύτερης δομικής διάρθρωσης και κατά την ακρόαση μπορεί να παρουσιάζουν ένα ενδιαφέρον καθώς ο μεταγραφέας *επιλέγει* να παρουσιάσει συγκεκριμένα μόνο κριτήρια και όχι άλλα. Αφετέρου, αυτή μπορεί να μην είναι μια ελεύθερη σταθμισμένη διαδικασία καθώς οι μεταγραφές συνήθως πραγματοποιούνται με αρκετή ταχύτητα, ακούσια, και περιορίζονται σε ότι μπορεί να αποτυπωθεί με μεγαλύτερη ευκολία στην δισδιάστατη επιφάνεια ενός χαρτιού. Αποτελεί μια παρτιτούρα ειδικού σκοπού η ακρίβειά της οποίας περιορίζεται στον σκοπό της και μόνο –μια απαρίθμηση χρονικών μεταβολών μπορεί να είναι αρκετή. Οι παρτιτούρες μεταγραφικής μορφής ή κάποια περισσότερο σταθμισμένη, αναπτυγμένη εκδοχή τους, χρησιμοποιούνται μερικές φορές ως ένα βοήθημα κατά την ακρόαση.

Το ηχογράφημα, μια γραφιστική φασματική ανάλυση από έναν υπολογιστή, θεωρείται συχνά μια λύση για την οπτική αναπαράσταση της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Όμως εγώ το θεωρώ περισσότερο ως ένα πολύ χρήσιμο βοήθημα παρά ως μια λύση.

Ένα ηχογράφημα αποτελεί μια μορφή επακριβούς φασματικής αποτύπωσης σε μια δεδομένη οπτική ανάλυση: σε πολύ μεγάλη ανάλυση η λεπτομέρεια χάνεται σε μια ασάφεια· σε πολύ χαμηλές τιμές ανάλυσης, δεν υπάρχει επαρκής λεπτομέρεια. Όμως ένα ηχογράφημα δεν αποτελεί μια αναπαράσταση της μουσικής όπως αυτή προσλαμβάνεται από το ανθρώπινο αυτί – κατά κάποιον τρόπο είναι πολύ αντικειμενική. Οι απεικονίσεις αυτές χρειάζεται λοιπόν να ερμηνευτούν και να περιοριστούν σε αυτά που είναι απαραίτητα για την πρόσληψη. Κάποιος δηλαδή χρειάζεται να αποφασίσει τι πρέπει να διατηρηθεί και τι να απορριφθεί από την συγκεκριμένη αναπαράσταση, και ειδικότερα να δοκιμάσει να καθορίσει τον κατάλληλο βαθμό λεπτομέρειας για τον ενεργό ακροατή. Για έναν αναλυτή το ερώτημα του βαθμού της λεπτομέρειας αποτελεί ένα ζήτημα καθώς οι ηχογραφήσεις στην μορφή του ψηφιακού δίσκου (CD) επιτρέπουν σε κάποιον να ακούσει επανειλημμένως τα πιο ελάχιστα αποσπάσματα ενός έργου, ανακαλύπτοντας έτσι μια πολύ μεγαλύτερη λεπτομέρεια από αυτήν που έχει τη δυνατότητα να ακούσει κατά την φυσιολογική ροή της μουσικής. Πόσο από αυτό είναι υπερβολικά πολύ και πόσο είναι ανεπαρκές; Δεν υπάρχει μια αντικειμενική μέθοδος η οποία μπορεί να επιτύχει μια οπτική αναπαράσταση της φασματομορφολογίας και ένας αναλυτής, καλώς εχόντων των πραγμάτων, καταλήγει να λαμβάνει υπόψη του σε μεγάλο βαθμό υποκειμενικές ερμηνευτικές πρωτοβουλίες και εναλλακτικές ερμηνείες. Αυτός πρέπει να είναι ο ενδεδειγμένος τρόπος.

Αναμφίβολα το έργο μιας πλήρους, ουσιαστικής γραφιστικής φασματομορφολογικής μεταγραφής αποτελεί ένα εξαντλητικό έργο λόγω των προβλημάτων που προκύπτουν από την ίδια τη μεταγραφή αλλά και την κούραση της διαδικασίας. Ακόμη και κατά το ηχογράφημα απαιτούνται λεπτές χρονοβόρες αποφάσεις. Δεν αποτελεί λοιπόν έκπληξη το γεγονός πως υπάρχουν ελάχιστες διεξοδικές αναλύσεις, λαμβάνοντας υπόψη την απαιτούμενη προσήλωση. Τα ζητήματα αναπαράστασης σε συνδυασμό με την έλλειψη συστηματικών, ενδελεχών και σχετικά καθολικά εφαρμόσιμων εργαλείων ανάλυσης, έχουν αναμφίβολα περιορίσει την αποδοχή της ηλεκτροακουστικής μουσικής σε ένα περισσότερο λόγιο μουσικολογικό περιβάλλον. Ωστόσο πρέπει να είμαστε επιφυλακτικοί στην έμφαση που δίνεται στις γραπτές απεικονίσεις καθώς η γραφή αναστέλλει τον βιωματικό χαρακτήρα της χρονικής ροής. Αποτελεί έναν

μηχανισμό για να αντισταθμιστεί η εφήμερη και επιλεκτική φύση της αυθαίρετης ακουστικής προσήλωσης και μνήμης κατά την ηχητική ροή της μουσικής. Σε αντίθεση με την παραδοσιακή λόγια δυτική μουσική, η ηλεκτροακουστική μουσική αντλεί δύναμη από το γεγονός πως δεν πάσχει από περιορισμούς που προέρχονται από τα συστήματα μουσικής καταγραφής, παρακάμπτοντας έτσι το ρίσκο η μουσική γραφή να ληφθεί ως μια ξεχωριστή οντότητα, ένα υποκατάστατο του αντιληπτικού βιώματος. Από αυτήν την πλευρά η ηλεκτροακουστική μουσική έχει περισσότερα κοινά με την πλειονότητα της προφορικής μουσικής παρά με την κληρονομιά της λόγιας δυτικής μουσικής.

Αποτελεί η παρτιτούρα ένα αναπόδραστο βοήθημα για την φασματομορφολογική περιγραφή και ανάλυση; Σαφώς κάποιου είδος αναπαράσταση είναι απαραίτητη για τον αναλυτή, που πρέπει όμως να προσδιορίζεται με βάση το είδος της ανάλυσης: εάν αφορά κάτι διεξοδικό και λεπτομερειακό, ή εάν πρόκειται μόνο να εξεταστεί μια συγκεκριμένη πτυχή της μουσικής. Οποιαδήποτε μορφή μπορεί να είναι κατάλληλη, από ένα διάγραμμα (το οποίο αναπαριστά κάποια από τα κριτήρια που παρουσιάζονται σε αυτό το κεφάλαιο) μέχρι μια γραφιστική απεικόνιση, συνοδευόμενα από ηχητικά παραδείγματα. Για μια άλλη όμως κατηγορία ακροατών μια δέσμη εννοιολογικών εργαλείων μπορεί να είναι πιθανώς αρκετή για μια εποικοδομητική συζήτηση.

## 2.4. Παρακάμπτοντας την τεχνολογία

Κατά τη φασματομορφολογική θεώρηση χρειάζεται να προσπαθούμε να παραβλέπουμε την ηλεκτροακουστική και υπολογιστική τεχνολογία η οποία χρησιμοποιήθηκε για τη μουσική δημιουργία. Η παραίτηση από την φυσική επιθυμία να φανερώσουμε τα μυστικά της ηλεκτροακουστικής ηχητικής δημιουργίας αποτελεί ένα δύσκολο αλλά απαραίτητο και εύλογο αντιστάθμισμα. Η επιθυμία να γνωρίζουμε είναι φυσιολογική καθώς όλοι οι πολιτισμοί έχουν παραδοσιακά ένα σημαντικό απόθεμα γνώσης σχετικά με τους τρόπους που παράγονται οι ήχοι, ως αποτέλεσμα μιας αδιάλειπτης οπτικής παρατήρησης και ακρόασης. Από τη στιγμή που μπορούμε να συλλάβουμε τη σχέση μεταξύ του σώματος που δονείται και της διέγερσης του

ήχου, έχουμε κατακτήσει μια συγκεκριμένη αντίληψη: η διαισθητική γνώση της εμπλεκόμενης ανθρώπινης σωματικής χειρονομίας είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με τη γνώση μας για τη μουσική ως *επενέργεια*.

Η ηλεκτροακουστική μουσική σύνθεση στην ακουσματική της εκδοχή αποτελεί μια διαφορετική επενέργεια. Μια ηχητική υφή ή μια λειτουργία στην ολοκληρωμένη της μορφή, σπανίως αντιστοιχεί ως αποτέλεσμα μιας μοναδικής, φαινομενικά ενόργανης, σωματικής χειρονομίας σε πραγματικό χρόνο. Είναι πολύ πιθανό να μην απαιτείται κάποιο ηχητικό σώμα ή κάποια προσληπτικά προσδιορίσιμη αιτιώδης ενέργεια φαινομενικά υπεύθυνη για την παραγωγή του ήχου. Πληροφορίες αναφορικά με την τεχνική σύνθεσης, την υπολογιστική εφαρμογή, την τεχνοτροπία της επεξεργασίας κ.ο.κ., δεν μπορούν να υποκαταστήσουν την αντίληψη μας σχετικά με την αλληλεπίδραση πηγής-διέγερσης (*source–cause*): οι "λειτουργικές χειρονομίες" της ακουσματικής συνθετικής διαδικασίας δεν μεταφέρουν προσληπτική πληροφορία αντίστοιχη προς μια διαισθητική γνώση των σωματικών χειρονομιών της παραδοσιακής ηχητικής δημιουργίας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ενώ στην παραδοσιακή μουσική η ηχητική δημιουργία και η ηχητική αντίληψη είναι αναπόσπαστα συνυφασμένες, στην ηλεκτροακουστική μουσική δεν συνδέονται συχνά μεταξύ τους. Αυτό δεν σημαίνει πως οι χειρονομίες, οι πηγές και τα μέσα διέγερσης είναι επουσιώδη στην ηλεκτροακουστική μουσική. Αντίθετα είναι πολύ σημαντικά όπως θα ανακαλύψουμε παρακάτω.

Ο συνθέτης αλλά και οι εξοικειωμένοι ακροατές με τις τεχνολογίες και τις τεχνικές δεν μπορούν να παραβλέψουν εύκολα μια συγκεκριμένη λειτουργία ακρόασης την οποία αποκαλώ *τεχνολογική ακρόαση* (*technological listening*). Η τεχνολογική ακρόαση πραγματοποιείται όταν ένας ακροατής "προσλαμβάνει" την τεχνολογία ή τις τεχνικές πίσω από τη μουσική αντί για την ίδια τη μουσική, σε τέτοιο μάλιστα βαθμό που το αληθινό μουσικό νόημα παρεμποδίζεται. Ένα πλήθος μεθόδων και τεχνοτροπιών αναμφίβολα επιβάλουν τον δικό τους φασματομορφολογικό χαρακτήρα και τα στερεότυπα τους στη μουσική. Ιδανικά η τεχνολογία πρέπει να είναι διαυγής ή τουλάχιστον η μουσική σύνθεση πρέπει να γίνεται κατά τέτοιο τρόπο ούτως ώστε τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της επινόησης της να υπερισχύουν έναντι οποιασδήποτε

προδιάθεσης για τεχνολογική ακρόαση. Είναι δύσκολο για έναν συνθέτη να ενστερνιστεί μια "αγνότερη" φασματομορφολογική ακοή απαλλαγμένη από την τεχνολογική ακρόαση, τη στιγμή μάλιστα που μεσολαβεί τόσος μεγάλος βαθμός τεχνολογικής απορρόφησης που παρεμβάλλεται στη δημιουργική ροή και συσκοτίζει την προσληπτική κρίση.

Η φασματομορφολογική θεώρηση βασίζεται σε κριτήρια τα οποία μπορεί εν δυνάμει να γίνουν καταληπτά από κάθε ακροατή. Στην ηλεκτροακουστική μουσική ο διαχωρισμός ανάμεσα στην πράξη της ηχητικής δημιουργίας και στην πρόσληψη, σε συνδυασμό με την ιδιαίτερη φύση, την πολλαπλότητα και την παροδικότητα μεθόδων και συσκευών, καταδεικνύει πως η τεχνολογική γνώση δεν μπορεί να αποτελέσει μέρος κάποιας μεθόδου η οποία να βασίζεται σε ένα κοινώς αποδεκτό προσληπτικό πλαίσιο.

## 2.5. Ποιες μουσικές;

Επιδίωξή μου είναι, η φασματομορφολογική θεώρηση να είναι εφαρμόσιμη σε μια μεγάλη ποικιλία ηλεκτροακουστικών μουσικών, διαπερνώντας εθνικά όρια και εξατομικευμένες προσεγγίσεις. Παρ' όλα αυτά προορίζεται για τα είδη της ηλεκτροακουστικής μουσικής τα οποία σχετίζονται περισσότερο με φασματικές ποιότητες παρά με καθεαυτούς φθόγγους, με παραλλαγές κίνησης και ευμετάβλητες χρονικές διακυμάνσεις παρά με μετρικούς χρόνους, με ήχους των οποίων οι πηγές και τα μέσα διέγερσης τους είναι σχετικά συγκεκαλυμμένα και ασαφή παρά προδήλως φανερά. Εάν κάποιο συγκεκριμένο είδος ηλεκτροακουστικής μουσικής είναι περισσότερο παραδοσιακά οργανωμένο σε ένα φθογγικό ή μετρικό σύστημα, τότε η φασματομορφολογική προσέγγιση δεν θα είναι ιδιαιτέρως χρήσιμη. Φυσικά οι φθογγικές και διαστηματικές σχέσεις είναι συχνά πολύ σημαντικές στην ηλεκτροακουστική μουσική αν και μπορεί να βρίσκονται εσωτερικά κρυμμένες στην κατασκευή. Σε αυτές τις περιπτώσεις ένας βαθμός επίγνωσης της φθογγικής παράδοσης και των σημάνσεων της στον (Δυτικό;) πολιτισμό είναι απαραίτητος ως ένα περιγραφικό βοήθημα.

Η φασματομορφολογική προσέγγιση πρωταρχικά σχετίζεται με το είδος της μουσικής το οποίο είναι εν μέρει ή συνολικά *ακουσματικό*, εκείνη δηλαδή τη μουσική όπου κατά τη ζωντανή εκτέλεση οι πηγές και τα μέσα διέγερσης του ήχου παραμένουν αθέατα – μια μουσική μόνο για ηχεία ή μουσική η οποία αποτελείται από την σύζευξη ζωντανής εκτέλεσης και ενός ακουσματικού μέρους από ηχεία[477]. Παρ' όλα αυτά δεν είναι ξεκάθαρο τι αποτελεί ακουσματικό και τι όχι καθώς ακόμη και η μουσική στην οποία συμμετέχουν ζωντανοί εκτελεστές μπορεί να εξελιχθεί σε ακουσματική, στην περίπτωση που ο ακροατής δεν μπορεί να συνδέσει τους ήχους που ακούει με την σωματική δραστηριότητα που παρατηρεί και η οποία προϋποθέτει την γέννησή τους. Αυτό μπορεί να συμβεί κατά την ζωντανή εκτέλεση ηλεκτρονικής μουσικής σε μια κατηγορία μουσικής που εγώ αποκαλώ *ζωντανή ακουσματική μουσική* (*live acousmatic music*). Η διάκριση μεταξύ ακουσματικού και μη-ακουσματικού καθίσταται ακόμη περισσότερο ασαφής σε μία ηχογράφηση CD όπου τα πάντα είναι αθέατα.

Υπάρχουν επίσης περιπτώσεις στη σύγχρονη ορχηστρική μουσική που μπορούν επίσης να προσεγγισθούν μέσω της φασματομορφολογίας – η μουσική για παράδειγμα του Xenakis καθώς και νεότερων συνθετών όπως των Grisey, Saariaho, Murail, Dillon και πολλών άλλων των οποίων η μουσική σχετίζεται με πολυσύνθετα χαρακτηριστικά φάσματος και υφής. Σε αυτού του είδους τη μουσική συχνά συμβαίνει ένα είδος απώλειας της ενόργανης ταυτότητας καθώς η ορχήστρα "ανασυντίθεται" σε ένα είδος φασματομορφολογικού υπέρ-οργάνου. Ενώ έτσι κάποιες φορές έχουμε συναίσθηση της ενόργανης ταυτότητας, μπορεί εξίσου να οδηγούμαστε στο να λησμονούμε τις μεμονωμένες φθογγικές χειρονομίες καθώς αυτές ενσωματώνονται σε ροές και συλλογικές κινήσεις. Αν και αυτού του είδους η μουσική αναπαρίσταται και πραγματώνεται μέσω της μουσικής γραφής, η γραφή αυτή από μόνη της αποτελεί μια πολύ ανεπαρκή αποτύπωση των προσληπτικών ποιοτικών χαρακτηριστικών. Μια προσέγγιση ακούσματος η οποία χειρίζεται τις ηχογραφήσεις αυτών των έργων με τον ίδιο τρόπο όπως τα ακουσματικά έργα για μαγνητοταινία, αποδεικνύεται συχνά περισσότερο αποτελεσματική.

477 Βλ. περισσότερα στο *Vous avez dit acousmatique?* (Smalley 1991a).

Η φασματομορφολογική προσέγγιση δεν μπορεί να χειριστεί με επάρκεια το είδος εκείνο της ηλεκτροακουστικής μουσικής το οποίο είναι εμφατικά ανεκδοτολογικό ή προγραμματικό, μουσική δηλαδή για την οποία χρησιμοποιείται ένα μεγάλο εύρος ηχητικών αναφορών – ηχογραφήσεις από πολιτισμικές δράσεις και συμπεριφορές, μουσικές παραθέσεις και απομιμήσεις κ.ο.κ. Σε αυτού του είδους την ηλεκτροακουστική μουσική η σήμανση είναι στενά συνδεδεμένη με την αναγνώριση των πηγών, την ταυτοποίησή μας με αυτές, την αναγνώριση των συμφραζομένων από τις οποίες προέρχονται καθώς και την επανερμηνεία τους σε νέα μουσικά συμφραζόμενα. Αυτού του είδους η μουσική είναι λοιπόν *δια-συγκειμενική* (*transcontextual*) ή *διακειμενική* (*intertextual*). Ένα πλήθος από ακουσματικά έργα παρεκκλίνουν σε δια-συγκειμενικές υποδηλώσεις – ιδιαίτερα συχνοί είναι οι ήχοι της φύσης, τα φυσικά στοιχεία και το περιβάλλον. Συχνά απαιτείται κάτι περισσότερο από έναν συνδυασμό φασματομορφολογικής και δια-συγκειμενικής επίγνωσης. Τα φασματομορφολογικά ποιοτικά χαρακτηριστικά πολύ συχνά υποβοηθούν στον προσδιορισμό ενός δια-συγκειμενικού μηνύματος.

## 2.6 Ενδογενείς – εξωγενείς δεσμοί

Η Φασματομορφολογία επικεντρώνεται στα *ενδογενή* (*intrinsic*) χαρακτηριστικά. Αποτελεί δηλαδή ένα βοήθημα αποτύπωσης των ηχητικών ενεργειών και των συσχετίσεων τους οι οποίες εμπεριέχονται σε ένα μουσικό έργο. Ένα μουσικό όμως έργο δεν αποτελεί ένα κλειστό, αυτόνομο τεχνούργημα: δεν αναφέρεται μόνο στον εαυτό του αλλά βασίζεται και σε ένα ευρύ φάσμα συσχετίσεων και εμπειριών οι οποίες προέρχονται εκτός του στενού μουσικού πλαισίου. Η μουσική δημιουργία αποτελεί ένα πολιτισμικό μόρφωμα, γεγονός το οποίο καθιστά απαραίτητη μια *εξωγενή* (*extrinsic*) θεμελίωση σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο προκειμένου η ενδογενής δομή να έχει υπόσταση. Κατ' αυτόν τον τρόπο το ενδογενές με το εξωγενές λειτουργούν αλληλεπιδραστικά[478].

478 Οι ενδογενείς και εξωγενείς πτυχές της μουσικής αναλύονται αρκετά εκτενώς στο *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music* (Nattiez 1990: 102–29). (Η γαλλική έκδοση η οποία διαφέρει από την αγγλική εκδόθηκε από τον Christian Bourgois το 1987 με τον τίτλο *Musicologie generale et semiologie*.)

Κατά την *δια-συγκειμενική μουσική* (*transcontextual music*) τα ενδογενή ποιοτικά χαρακτηριστικά ενός έργου και οι συσχετίσεις οι οποίες δημιουργούνται από τον συνθέτη καθορίζουν την επίδραση εξωγενών μηνυμάτων. Υπάρχει όμως μια μορφή δια-συγκειμενικότητας καθ όλη την ηλεκτροακουστική μουσική, αν και όχι με αυτήν των *σκόπιμα κωδικοποιημένων* παραλλαγών οι οποίες στα αυθεντικά *δια-συγκείμενα* (*trans-contexts*) είναι εμφατικά βασισμένες στην ταυτοποίηση της ηχητικής πηγής. Ο ορθάνοιχτος ηχητικός κόσμος της ηλεκτροακουστικής μουσικής ενθαρρύνει ευφάνταστες και φανταστικές εξωγενείς συσχετίσεις μέσω της ποικιλίας και της αμφισημίας των υλικών, της πρόσδεσης στην κίνηση πολυποίκιλων φασματικών ενεργειών, της έμφασης στο ακουσματικό στοιχείο και προπάντων της διερεύνησης στη χωρική προοπτική. Υπάρχει σημαντική διαφοροποίηση στην ταυτότητα μιας δήλωσης η οποία περιγράφει μια υφή ως "είναι πέτρες οι οποίες πέφτουν", μιας δεύτερης ως "ακούγεται σαν να είναι πέτρες οι οποίες πέφτουν" και μιας τρίτης ως "ακούγεται σαν να συμπεριφέρεται όπως οι πέτρες που πέφτουν". Και οι τρεις διαπιστώσεις αποτελούν εξωγενείς συσχετίσεις με μια προοδευτικά αυξανόμενη όμως αβεβαιότητα και απομάκρυνση από την πραγματικότητα. Για τον ακροατή που αναπτύσσει είτε την δεύτερη είτε την τρίτη δήλωση, όταν διατυπώσει τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της υφής όπως αυτά ακούγονται εντός των μουσικών συμφραζομένων, τότε η προσοχή του μετατοπίζεται από τα πρωταρχικά εξωγενή προς τα ιδιαίτερα ενδογενή χαρακτηριστικά και κατ' αυτόν τον τρόπο εμβαθύνει εντός της ειδικότερης μουσικής εμπειρίας. Με αυτόν τον τρόπο ο συγκεκριμένος ακροατής αρχίζει να καταγίνεται με την φασματομορφολογία.

Οι ενδογενείς-εξωγενείς δεσμοί των περιπτώσεων του "σαν να ήταν" δεν είναι απαραίτητο να σχετίζονται μόνο με την ηχητική εμπειρία. Μη-ηχητικοί εξωγενείς δεσμοί είναι επίσης πιθανοί οι οποίοι μπορεί να βασίζονται είτε στην ανθρώπινη φυσική δραστηριότητα (βλ. στην ενότητα των μουσικών χειρονομιών), είτε στην ευρύτερη περιβαλλοντική εμπειρία. Η φασματομορφολογία, για παράδειγμα, ασχολείται με τις διαδικασίες κίνησης και ανάπτυξης του ηχητικού υλικού οι οποίες δεν αποτελούν αποκλειστικά ούτε καν πρωταρχικά ηχητικά φαινόμενα: η ηχητική κίνηση μπορεί να υποδηλώνει πραγματικές ή υποθετικές κινήσεις μορφών στον ελεύθερο χώρο. Η ίδια η χωρική εμπειρία μπορεί να εμπλέκει ήχους ή μη. Η ενέργεια,

η οποία είναι εγγενής στην φασματική κίνηση, αποτελεί μέρος τόσο της ηχητικής όσο και της μη-ηχητικής εμπειρίας και συνδέεται όχι μόνο με την κίνηση γενικότερα αλλά και με την ανθρώπινη χειρονομία – η δυναμική επίδραση ενός εργαλείου το οποίο, για παράδειγμα, κτυπά ένα δονούμενο σώμα επιφέρει φασματομορφολογικά αποτελέσματα.

Έχω επινοήσει τον όρο *δεσμός προέλευσης* (*source bonding*) προκειμένου να αναπαραστήσει την ενδογενή-εξωγενή σχέση, από το εσωτερικό ενός έργου στον εξωτερικό ηχητικό κόσμο. Προσδιορίζω τον δεσμό προέλευσης ως:

*τη φυσική τάση να σχετίζουμε ήχους με πιθανές πηγές και αιτίες, καθώς και να σχετίζουμε ήχους μεταξύ τους οι οποίοι φαίνεται να έχουν κοινή ή συσχετιζόμενη προέλευση.*

Εδώ η έννοια "δεσμός" φαίνεται ιδιαίτερα κατάλληλη καθώς υπονοεί μια σύνδεση, μια αναπόδραστη σύζευξη ή συσχέτιση μεταξύ του ακροατή και των μουσικών συμφραζομένων. Οι συσχέτιση των δεσμών περιλαμβάνει όλες τις μορφές της ηχητικής ύλης και της ηχητικής δημιουργίας, είτε αυτές προέρχονται από το φυσικό ή το πολιτισμικό περιβάλλον, είτε ανακύπτουν ως αποτέλεσμα μιας ανθρώπινης διαμεσολάβησης ή όχι. Οι συσχετίσεις των δεσμών προέλευσης μπορεί να είναι πραγματικές ή υποθετικές – με άλλα λόγια μπορεί να αποτελούν κατασκευές οι οποίες δημιουργούνται από τον ακροατή· διαφορετικοί ακροατές μπορεί να μοιράζονται κοινούς δεσμούς όταν ακούν την ίδια μουσική αλλά μπορεί εξίσου να έχουν διαφορετικούς προσωπικούς, εξατομικευμένους δεσμούς· οι δεσμοί μπορεί να μην έχουν προβλεφθεί από τον συνθέτη και είναι δυνατό να συμβούν και σε έργα τα οποία θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως τα πλέον αφηρημένα· ένα ευρύ φάσμα συσχετίσεων δεσμών παρουσιάζεται αναπόφευκτα στην μουσική που δεν έχει πρωταρχική εστίαση σε σταθερά τονικά ύψη και διαστήματα. Η λειτουργία της *συσχέτισης δεσμών* (*bonding play*) αποτελεί μια εγγενή προσληπτική διεργασία.

## 2.7 Ενόργανες και φωνητικές συσχετίσεις με δεσμούς προέλευσης

Αν και μπορούμε να υποθέσουμε πως σε μια περισσότερο ‘‘αφηρημένη’’ ορχηστρική μουσική δεν υφίστανται συσχετίσεις δεσμού προέλευσης, παρ' όλα αυτά βρίσκονται σε ισχύ καθώς φανερώνονται μέσω των χειρονομιών και άλλων σωματικών δραστηριοτήτων οι οποίες εμπλέκονται κατά την παραγωγή του ήχου. Η συσχέτιση δεσμών μεταξύ της ενόργανης δραστηριότητας και της ανθρώπινης χειρονομίας είναι κατά κάποιον τρόπο παραμελημένη, όχι μόνο επειδή είναι σταθερά αναμενόμενη στη μουσική, αλλά και πιθανώς επειδή οι περισσότερες μουσικές σπουδές έχουν την τάση να επικεντρώνονται στη μουσική γραφή (σημειογραφία), στην θεωρία και στην ανάλυση, οι οποίες τείνουν να απομακρύνουν ένα έργο από την χειρονομική δραστηριότητα κατά την εκτέλεση του. Η φωνητική παρουσία, είτε αυτή αναδεικνύεται μέσω της σχηματοποιημένης τραγουδιστικής τυπολογίας είτε ως άμεσο εκφώνημα, παρουσιάζει άμεσους ανθρώπινους, σωματικούς και άρα ψυχολογικούς δεσμούς. Η ηλεκτροακουστική μουσική περιλαμβάνει ενόργανα και φωνητικά μέρη αλλά αντίθετα με την παραδοσιακή μουσική όπου η παρουσία τους θεωρείται δεδομένη και είναι αναγνωρίσιμη εξ αρχής, κατά την ακουσματική ηλεκτροακουστική μουσική προκύπτει απρόσμενα και υπαινικτικά. Συνεπώς η ηλεκτροακουστική μουσική εντάσσει την ενόργανη και φωνητική εμπειρία: οι ενόργανοι και φωνητικοί πόροι αποτελούν ένα ‘‘υποσύνολο’’ του διάπλατου ηχητικού κόσμου που ανήκει στην επικράτεια της ηλεκτροακουστικής μουσικής.

Η αναγνώριση των ενδογενών-εξωγενών δεσμών αποτελεί ένα ζήτημα. Η ερμηνεία τους με εννοιολογικούς, εκφραστικούς και ψυχολογικούς όρους αποτελεί έναν πιο μακρινό αλλά απώτερο σκοπό, μια ανάλυση η οποία είναι εκτός των ορίων του παρόντος δοκιμίου. Κάποιες από τις έννοιες όπως και η ίδια η γλώσσα της φασματομορφολογίας τείνουν προς έναν φορμαλισμό, ωστόσο η εγγενής φασματομορφολογική περιγραφή, αν και μη άμεσα ερμηνεύσιμη, ιδανικά οφείλει να λειτουργεί υποβοηθητικά ώστε ο ακροατής να μπορεί να προσδιορίζει εκείνα τα μουσικά ποιοτικά χαρακτηριστικά τα οποία αποτελούν φορείς ερμηνείας.

## 2.8 Ακούγοντας ως συνθέτης

Έχει ήδη επισημανθεί πως η τεχνολογική ακρόαση αποτελεί έναν τύπο ακρόασης κατά τον οποίο η πρόσληψη του συνθέτη μπορεί να διαφοροποιείται σε σχέση με τους υπόλοιπους ακροατές. Όμως ο συνθέτης καλείται να αντιμετωπίσει και έναν άλλον ιδιαίτερο τύπο ακρόασης – αυτόν της *αναγωγικής ακρόασης* (*reduced listening – ecoute reduite*).[479] Η αναγωγική ακρόαση προκύπτει μέσω της επικεντρωμένης, επαναλαμβανόμενης ακρόασης μιας ηχητικής ενέργειας, λειτουργία η οποία συνηθίζεται κατά τη διαδικασία της ηλεκτροακουστικής σύνθεσης. Αποτελεί μια διερευνητική διεργασία μέσω της οποίας προκύπτουν λεπτομερείς φασματομορφολογικές ιδιότητες και συσχετίσεις. Προϋπόθεση για τη συνθήκη αυτή αποτελεί ο αποκλεισμός από κάθε περισπασμό ο οποίος προέρχεται από τους δεσμούς προέλευσης και απ' τους ενδογενείς-εξωγενείς δεσμούς, ούτως ώστε να επικεντρωθούμε στην ανάδειξη των φασματομορφολογικών λεπτομερειών και των ποιοτικών χαρακτηριστικών το ήχου. Κατ' αυτόν τον τρόπο η αναγωγική ακρόαση αποτελεί μια αφαιρετική σχετικά αντικειμενική διεργασία, μια μικροσκοπική ενδογενή ακρόαση.

Εκτός από την δημιουργική διεργασία που περιγράφηκε παραπάνω, πολλοί συνθέτες θεωρούν την αναγωγική ακρόαση ως μια απώτερη μορφή προσληπτικής ενατένισης. Κάτι τέτοιο ωστόσο είναι ταυτόχρονα χρήσιμο αλλά και επίφοβο, για δύο λόγους. Κατά πρώτον έχοντας κανείς εντοπίσει ένα ακουστικό ενδιαφέρον στα πλέον λεπτομερή φασματομορφολογικά χαρακτηριστικά, είναι πλέον πολύ δύσκολο να επανορθωθούν οι εξωγενείς δεσμοί στην κατάλληλη τους διάσταση. Κατά δεύτερον, η μικροσκοπική προσληπτική ανίχνευση έχει την τάση να αναδεικνύει ενδογενείς λεπτομέρειες μικρότερης συνάφειας στα κατώτερα επίπεδα, με αποτέλεσμα ο συνθέτης-ακροατής να μπορεί εύκολα να εστιάζει πολύ περισσότερο στο υπόβαθρο εις βάρος του πρώτου επιπέδου. Επομένως οι μεταβολές αυτές που πραγματοποιούνται στην εστίαση μέσω των επαναλήψεων, ενώ έχουν το πλεονέκτημα να ενθαρρύνουν μια περισσότερο εμβριθή εξερεύνηση, προκαλούν επίσης

479 Ο όρος αναγωγική ακρόαση αφορά μια έννοια του Schaeffer. Για μια πλήρη ανάλυση βλ. Schaeffer, P. 1966. Traite des objets musicaux. Paris: Seuil και Chion, M. 1983. Guide des objetsdes objets musicaux sonores. Paris: Buchet Chastel INA-GRM.

προσληπτικές αλλοιώσεις. Η διδακτική μου εμπειρία σε συνθέτες έχει αποκαλύψει πως τέτοιες αλλοιώσεις αποτελούν συχνό φαινόμενο.

Η ανάπτυξη των εννοιών της φασματομορφολογικής προσέγγισης σε ότι αφορά την ηλεκτροακουστική μουσική βασίζεται στους μηχανισμούς της αναγωγικής ακρόασης. Κρίνονται ως ένα απαραίτητο βοήθημα σε κάθε ενδελεχή ανάλυση ειδικότερα στα κατώτερα δομικά επίπεδα και αποτελούν προϋπόθεση για την διερεύνηση των ενδογενών χαρακτηριστικών τα οποία με την ψυχολογική τους επίδραση περιβάλλουν τους εξωγενείς δεσμούς. Το cd player μέσω της ευέλικτης επαναλαμβανόμενης λειτουργίας του παρέχει για πρώτη φορά πλέον και στους ακροατές πλην του συνθέτη τη δυνατότητα διερεύνησης όλων όσων προηγουμένως αποτελούσαν φευγαλέες στιγμές. Συνοπτικά, η δυνατότητα διατήρησης μιας ρεαλιστικής προσληπτικής εστίασης αποτελεί μια επισφαλή ισορροπία.

## 3. Οι χειρονομίες και τα υποκατάστατά τους

Έως και την έλευση του ηλεκτροακουστικού μέσου η μουσική δημιουργία στο σύνολο της προερχόταν είτε μέσω μορφών φωνητικής εκφοράς[480] είτε μέσω ενόργανων χειρονομιών. Οι χειρονομίες παραγωγής ήχου αφορούν εκείνη την ανθρώπινη σωματική δραστηριότητα η οποία επιφέρει φασματομορφολογικά παράγωγα: μια σειρά από δράσεις συνδέουν ένα αίτιο με μια πηγή. Μια ανθρώπινη *διαμεσολάβηση* παράγει φασματομορφολογίες μέσω της κίνησης μιας χειρονομίας, χρησιμοποιώντας την αίσθηση της αφής ή ένα μέσο το οποίο μεταφέρει *ενέργεια* σε ένα *ηχητικό σώμα*. Η χειρονομία αποτελεί λοιπόν μια *προβολή ενέργειας–κίνησης* η οποία διεγείρει ένα ηχητικό σώμα με αποτέλεσμα την φασματομορφολογική γέννηση. Τόσο για τον παράγοντα-εκτελεστή όσο και για τον ακροατή που παρακολουθεί, η διαδικασία της μουσικής χειρονομίας αποτελεί μια απτική, οπτική και ακουστική δράση. Πρωτίστως δε είναι ιδιοδεκτική: σχετίζεται δηλαδή με το τέντωμα και τη χαλάρωση των μυών, με έργο και αντίσταση. Από αυτήν την άποψη η ηχητική

480 Λόγω της περιορισμένης έκτασης δεν είναι δυνατό να υπεισέλθουμε σε μια διεξοδική ανάλυση του φωνητικού ήχου ως φασματομορφολογικό μοντέλο. Η έννοια της χειρονομίας μπορεί ωστόσο να εφαρμοστεί και στη φωνή όπου η ενέργεια καθώς και ο ήχος προτάσσονται από το εσωτερικό του ανθρώπινου σώματος.

δημιουργία συνδέεται με μια συμπεριληπτική αισθητικοκινητική και ψυχολογική εμπειρία.

Μια χειρονομική διαδικασία δεν απαντάται μόνο ως προς την μία κατεύθυνση αιτίου–πηγής–φασματομορφολογίας αλλά και αντίστροφα ως φασματομορφολογία–πηγή–αίτιο. Όταν ένας ακροατής προσλαμβάνει την φασματομορφολογία ενός ήχου ανιχνεύει την ανθρώπινη δραστηριότητα η οποία συνάγεται από τις χειρονομικές διαδικασίες και η οποία παραπέμπει μέσω της χειρονομίας στην ιδιοδεκτική και ψυχολογική εν γένει εμπειρία. Ο καθένας από εμάς χρησιμοποιεί αυτήν την *φασματομορφολογική διαδικασία παραπομπής* όταν ακούμε ηχογραφήσεις ενόργανης μουσικής. Δεν ακούμε μόνο την μουσική αλλά αποκωδικοποιούμε και την ανθρώπινη δραστηριότητα η οποία βρίσκεται πίσω από τις φασματομορφολογίες των ήχων, μέσω των οποίων αποκομίζουμε αυτομάτως έναν πλούτο ψυχολογικών-σωματικών πληροφοριών.

Η εξοικείωση του ακροατή με την ακρόαση των μουσικών οργάνων αποτελεί μια διεργασία πολιτισμικής εκμάθησης η οποία βασίζεται σε μια πολύχρονη (μη συνειδητή) οπτικοακουστική εξάσκηση. Επομένως οι γνώσεις μας σχετικά με τις ηχητικές χειρονομίες είναι βαθύτατα πολιτισμικά εδραιωμένες. Αυτή η διαπίστωση δεν μπορεί να αγνοηθεί ούτε και να παραβλεφθεί όσον αφορά την ηλεκτροακουστική μουσική. Είναι ιδιαίτερα σημαντική για την ακουσματική μουσική κατά την οποία οι πηγές και οι αιτίες της ηχητικής δημιουργίας είναι απόμακρες ή ασύνδετες από γνώριμες, άμεσα προσλαμβάνουσες φυσικές χειρονομίες και ηχητικές πηγές. Αυτή τη διεργασία της αυξημένης απομάκρυνσης την προσδιορίζω ως *χειρονομική υποκατάσταση* (*gestural surrogacy*)[481].

Η αρχική *πρωτεύουσα χειρονομία* (*primal gesture*) στην οποία βασίζεται η ηχητική χειρονομία λαμβάνει χώρα εκτός μουσικού πλαισίου και εδράζεται στο σύνολο της ιδιοδεκτικής πρόσληψης και στις συσχετιζόμενες ψυχολογικές δομές. Το *πρώτο επίπεδο υποκατάστασης* (*first-order surrogacy*) προβάλλει το πρωτεύον επίπεδο σε ήχο και σχετίζεται με τη χρήση των ηχητικών αντικειμένων σε όλες τους τις

481 Το πλήθος των επιπέδων έχει επεκταθεί σε σχέση με όσα αναφέρονται στο Smalley (1992).

εκφάνσεις, πριν από κάθε "σχηματοποίηση" και ενσωμάτωσή τους σε κάποια μουσική δομή ή δράση. Σε αυτήν ακριβώς τη φάση ξεκινάει να αναγνωρίζεται και να εξερευνάται η μουσική υλοποιησιμότητα. Παραδοσιακά στην λόγια μουσική το πρώτο αυτό επίπεδο δεν μετουσιώνεται σε μουσική καθεαυτή: εξελίσσεται στην ενόργανη υποκατάσταση του δευτέρου επιπέδου. Αντίθετα, στην ηλεκτροακουστική μουσική αποτελεί ένα σημαντικό αυτοτελές επίπεδο καθώς πολλές μοναδικές ηχητικές χειρονομίες μετουσιώνονται απευθείας σε μουσική από αυτό το επίπεδο, όπως για παράδειγμα εκτελεστικές χειρονομίες με ξύλινα ή μεταλλικά υλικά. Στο πρώτο επίπεδο υποκατάστασης περιλαμβάνονται ηχογραφήσεις ηχητικών πηγών οι οποίες δεν προορίζονται για μουσική χρήση. Σε άλλες περιπτώσεις το πρώτο επίπεδο υποκατάστασης μπορεί να περιλαμβάνει περισσότερο ανεπτυγμένες εκτελεστικές χειρονομίες οι οποίες χρησιμοποιούνται σκόπιμα ως συνθετικό υλικό, ένα είδος εξατομικευμένου εκκολαπτόμενου "μουσικού οργάνου" το οποίο τελικά δεν προσλαμβάνει, ή δεν θα μπορούσε ουδέποτε να προσλάβει, μια πλήρη πολιτισμική, οργανολογική υπόσταση. Μπορούμε όμως να αποδώσουμε σε τέτοιους ήχους μια υπόσταση πρώτου επιπέδου εάν μπορέσουμε να αναγνωρίσουμε την πηγή (την μορφή του υλικού) και τον τύπο της αιτίας της χειρονομίας. Εάν κατά την συνθετική διαδικασία η πηγή μεταλλαχθεί με αποτέλεσμα η χειρονομία ή η πηγή να είναι αβέβαιες, τότε θα εφαρμοστεί το τρίτο επίπεδο υποκατάστασης ή ακόμη και η απομακρυσμένη υποκατάσταση.

Το *δεύτερο επίπεδο υποκατάστασης* (*second-order surrogacy*) αφορά τις παραδοσιακές οργανολογικές χειρονομίες, μια βαθμίδα αποκομμένη από το πρώτο επίπεδο, όπου καθορισμένες εκτελεστικές τεχνικές χρησιμοποιούνται προκειμένου να αναπτυχθεί ένα ευρύ φάσμα ποικιλματικών συμπεριφορών. Η ακουσματική μουσική η οποία χρησιμοποιεί για παράδειγμα ηχογραφήσεις από αναγνωρίσιμα μουσικά όργανα, παραμένει στο δεύτερο αυτό επίπεδο. Ένα πλήθος από μουσικά είδη τα οποία χρησιμοποιούν προσομοιώσεις ήχων μουσικών οργάνων μπορούν επίσης να θεωρηθούν ως δευτέρου επιπέδου καθώς, αν και τα όργανα μπορεί να μην είναι υπαρκτά, προσλαμβάνονται ως ισοδύναμα με αυτά. Σε αυτό το είδος ανήκει η χρήση των εμπορικών συνθετητών όταν αναγνωρίζεται τόσο η χειρονομία όσο και η προσομοίωση της πηγής του μουσικού οργάνου.

Το *τρίτο επίπεδο υποκατάστασης* (*third-order surrogacy*) αφορά χειρονομίες οι οποίες συνάγονται ή προβάλλονται από την μουσική. Τα φασματομορφολογικά χαρακτηριστικά μας προκαλούν αβεβαιότητα σχετικά με την ύπαρξη της πηγής ή του αιτίου, είτε και των δύο. Ο ακροατής δεν μπορεί να συνδέσει τη συμπεριφορά του ήχου με κάποια πηγή δεν είναι βέβαιος ως προς το ηχητικό μέσο, ενώ σε άλλες περιπτώσεις δεν αναγνωρίζει κάποια προβολή ενέργειας–κίνησης σχετιζόμενη με το ηχητικό αποτέλεσμα. Μια φασματομορφολογία συνήχησης (*resonant spectromorphology*) για παράδειγμα, μπορεί να ηχεί σαν να προέρχεται από κάποια διέγερση χειρονομίας κρούσης (υποθετικό αίτιο), ακόμη και εάν δεν γνωρίζουμε επακριβώς ποια μπορεί να είναι η πηγή είτε επειδή τα ποιοτικά της χαρακτηριστικά μας είναι ανοίκεια, είτε επειδή η συνήχηση συμπεριφέρεται με απρόσμενο τρόπο (άγνωστη/ αβέβαιη πηγή).

Η *απομακρυσμένη υποκατάσταση* (*remote surrogacy*) επικεντρώνεται στα χειρονομικά ίχνη. Στην περίπτωση αυτή κάθε ανθρώπινη δράση σχετικά με τον παραγόμενο ήχο εκλείπει με αποτέλεσμα η πηγή και το αίτιο να είναι άγνωστα, μη αναγνωρίσιμα. Αντ' αυτού ο ακροατής βασιζόμενος στα προσλαμβάνοντα φασματομορφολογικά χαρακτηριστικά επικεντρώνεται σε μη-ηχητικούς εξωγενείς δεσμούς. Κάποια όμως ελάχιστα χειρονομικά ίχνη μπορεί να παραμένουν. Προκειμένου αυτά να εντοπισθούν ο ακροατής πρέπει να εστιάσει σε εφελκυστικά, ιδιοδεκτικά χαρακτηριστικά, σε προσδιοριστικά γνωρίσματα έργου ή αντίστασης που προσλαμβάνονται στην προβολή μιας χειρονομίας. Κατ' αυτόν τον τρόπο παρόλο που η απομακρυσμένη υποκατάσταση βρίσκεται σε απόσταση από το πρώτο επίπεδο υποκατάστασης, παραμένει συνδεδεμένη με τις ψυχολογικές δομές της πρωτεύουσας χειρονομίας. Προκειμένου όμως μια τέτοια χειρονομία να γίνει αντιληπτή χρειάζεται επαρκής κατευθυνόμενη, πολλαπλασιαστική ή επαν-εγχυόμενη ενέργεια στην φασματομορφολογία του ήχου.

Η ακουσματική μουσική μπορεί λοιπόν να παραμένει σε κοντινή απόσταση με τις παραδοσιακές χειρονομικές σχέσεις αιτίου-πηγής αλλά σε μια πιο τολμηρή εκδοχή της επεκτείνεται στην αμφισημία του τρίτου επιπέδου ή και ακόμη περισσότερο, σε

μια μουσική η οποία όσο απόμακρα και εάν βρίσκεται σε σχέση με την παραδοσιακή δραστηριότητα της μουσικής δημιουργίας εμπεριέχει παρ' όλα αυτά μια ανθρώπινη διάσταση. Η χρήση των τεχνολογιών ηχογράφησης έχει κάνει εφικτή την πρόσβαση σε μια πιο θεμελιωδη αλλά μεγάλου πλούτου εκδοχή της υποκατάστασης του πρώτου επιπέδου. Η συμπόρευση της τεχνολογίας με τη μουσική δημιουργία έχει συμβάλλει καθοριστικά στην φαντασία του τρίτου επιπέδου και της απομακρυσμένης υποκατάστασης. Τολμώ να υποστηρίξω πως ένα ηλεκτροακουστικό μουσικό έργο το οποίο περιορίζεται στο δεύτερο επίπεδο υποκατάστασης δεν εξερευνά ικανοποιητικά τις δυνατότητες του μέσου, ενώ ένα μουσικό έργο το οποίο δεν περιλαμβάνει σε κάποιο βαθμό την πολιτισμική ενσωμάτωση των χειρονομιών για τους περισσότερους ακροατές προσλαμβάνεται ως μια πολύ απόμακρη, δύσκολη, ακόμη και αποστειρωμένη μουσική.

## 4. Φασματομορφολογική αναμονή

Ο μουσικός φθόγγος αποτελεί την βασική χειρονομική μονάδα της οργανικής μουσικής. Κάθε φθογγική χειρονομία, όσο χρονικά βραχεία και εάν είναι, παρουσιάζει ένα φασματικό ιστορικό – την προβολή ενέργειας-κίνησης της φασματομορφολογίας της. Κάθε φθόγγος χρειάζεται να εκκινήσει με κάποιον τρόπο· μερικοί μπορεί να παραταθούν ή να επιμηκυνθούν για κάποιο χρονικό διάστημα και άλλοι όχι· κάθε φθόγγος παύει. Τα τρία αυτά συνδεδεμένα χρονικά στάδια τα αναφέρω ως *έναρξη* (*onset*) – *συνέχιση* (*continuant*) – *τερματισμός* (*termination*). Τα στάδια αυτά δεν είναι πάντοτε διακριτά μεταξύ τους: δεν μπορούμε να απομονώσουμε το ακριβές χρονικό σημείο κατά το οποίο η έναρξη δίνει τη θέση της στο στάδιο της συνέχισης, ούτε τη στιγμή κατά την οποία η συνέχιση δίνει τη θέση της στο στάδιο του τερματισμού. Επίσης, δεν είναι απαραίτητο και τα τρία αυτά στάδια να περιλαμβάνονται σε μία φθογγική χειρονομία. Υπάρχουν τρία βασικά φασματομορφολογικά αρχέτυπα τα οποία απαντώνται κατά την ενόργανη πρακτική. Θεωρείται δεδομένο πως και στα τρία αυτά μοντέλα ο φασματικός πλούτος βρίσκεται σε αντιστοιχία με το αποτύπωμα των δυναμικών της μορφολογίας – όσο περισσότερο αυξάνονται οι δυναμικές τόσο αυξάνεται η φασματική ενέργεια, τόσο περισσότερο έντονος ή/και πλούσιος ο ήχος. Τα αρχέτυπα αυτά είναι τα εξής:

1. Αυτοτελής *άνοδος* (*attack* alone). Αποτελεί μια στιγμιαία ενεργειακή ώθηση. Δύο χρονικές φάσεις συνενώνονται σε μία – μια απότομη έναρξη η οποία είναι ταυτόχρονα και τερματισμός. Καθώς ο ήχος κινείται ταχύτατα προς τον τερματισμό του, δεν υπάρχει αρκετό χρονικό περιθώριο για να ανιχνευθεί κάποια σημαντική μεταβολή στην φασματική ενέργεια. Δεν υπάρχει στάδιο συνέχισης. Όλη η προσοχή εστιάζεται στην ενέργεια της ανόδου. Παραδείγματα αποτελούν ένας στεγνός ήχος κρουστού, ή μια χειρονομία staccato (χωρίς συνήχηση).
2. *Άνοδος-κάθοδος* (*attack-decay*). Η άνοδος επιμηκύνεται χρονικά μέσω μιας συνήχησης. Τα στάδια της έναρξης και του τερματισμού είναι διακριτά, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις όπου ο ήχος παρατείνεται σε ένα σταθερό επίπεδο πριν τον τερματισμό του, ανιχνεύεται και μια ελάχιστη συνέχιση. Σε αυτό το αρχέτυπο μια αρχική χειρονομία είναι αρκετή προκειμένου να θέσει την φασματομορφολογία σε κίνηση, ενώ καθώς ο ήχος συνεχίζει προς το στάδιο του τερματισμού δεν υπάρχει κάποια άλλη ενδιάμεση χειρονομική παρέμβαση. Παραδείγματα αυτού του είδους αποτελούν ένα pizzicato εγχόρδων, ή ο ήχος ενός σήμαντρου.
3. *Διαβαθμισμένη συνέχιση* (*graduated continuant*). Σε αυτό το αρχέτυπο και οι τρεις φάσεις είναι παρούσες. Η φάση της έναρξης ξεκινάει σταδιακά καθώς επαυξάνει (fade-in) και ο φθόγγος τερματίζει σταδιακά καθώς αποσβένει (fade-out). Ενδιάμεσα ο φθόγγος παρατείνεται για κάποιο χρονικό διάστημα. Παραδείγματα αποτελούν τα παρατεταμένα έγχορδα ή πνευστά για τα οποία απαιτείται συνεχόμενη ενεργειακή τροφοδότηση (χειρονομικά ή μέσω της αναπνοής) προκειμένου ο ήχος να κρατηθεί ή να επιμηκυνθεί. Το συγκεκριμένο αρχέτυπο αποτελεί το πλέον ικανό σε παρεμβάσεις, καθώς γίνεται αντιληπτή η διαρκής επιβολή της χειρονομίας. Αφορά λοιπόν την πιο ανοιχτή μορφή στην ανάπτυξη παραλλαγών.

Μπορεί κανείς να ισχυρισθεί πως η ενόργανη μουσική αποτελείται από ένα πλήθος *παραλλαγών* των παραπάνω αρχετύπων, καθώς επίσης –ιδιαίτερα στη μουσική των συνόλων– από υπερθέσεις και συγχωνεύσεις τους. Οι παραλλαγές αυτές μπορούν να δημιουργηθούν επεμβαίνοντας στη διάρκεια ή στη φασματική ενέργεια σε καθένα

από τα τρία στάδια. Το αρχέτυπο της διαβαθμισμένης συνέχισης για παράδειγμα (το οποίο παρουσιάζεται σε μια εξιδανικευμένη μορφή) μπορεί να παραλλαχθεί σε ένα πλήθος από διαφορετικές επεμβάσεις:

1. Συμπιέζοντας τη φάση της έναρξης με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια διόγκωση (λιγότερο γραμμική). Κατ' αυτόν τον τρόπο, συσσωρεύεται περισσότερη ενέργεια στην έναρξη δημιουργώντας μια αίσθηση πίεσης, ώθησης. Η συγκεκριμένη παραλλαγή έναρξης απαντάται συχνά ως εκτελεστική πρακτική στην Baroque μουσική.
2. Επιμηκύνοντας τη φάση της συνέχισης, μετατοπίζοντας έτσι την εστίαση από το στάδιο της έναρξης στη φάση της συνέχισης του ήχου, η οποία μπορεί να είναι σταθερή ή λίγο έως πολύ σε διακυμάνσεις λίγο πριν το στάδιο του τερματισμού.
3. Αυξάνοντας την φασματική ενέργεια προς τον τερματισμό, δημιουργώντας έτσι μια κατάσταση μετάβασης και μια αίσθηση αναμονής προς μια νέα φθογγική χειρονομία. Η φάση της συνέχισης επιμηκύνεται και ο τερματισμός παραλείπεται ή η έναρξη της νέας φθογγικής χειρονομίας αποτελεί ταυτόχρονα και τον τερματισμό της προηγούμενης.

Κατ' αυτόν τον τρόπο συνάγεται πως μέσω των αρχετύπων και των παραλλαγών τους, ο μουσικός φθόγγος μας καθοδηγεί σε μια *φασματομορφολογική αναμονή* (*spectromorphological expectation*). Έχουμε έναν μεγάλο πλούτο εμπειριών περιπτώσεων κατά τις οποίες φασματικές μεταβολές πραγματοποιούνται όχι μόνο σε μεμονωμένες φθογγικές χειρονομίες αλλά και στην εκφορά σειρών φθογγικών χειρονομιών οι οποίες εμπεριέχονται στις ευρύτερες χειρονομίες κατά την κίνηση μιας μουσικής φράσης. Η συσσωρευμένη αυτή εμπειρική γνώση των φασματικών μεταβολών μας παρέχει μια σχεδόν "φυσική" βάση αναφοράς, η οποία μετουσιώνει όχι μόνο το σαφώς ευρύτερο και πλέον ευφάνταστο πλήθος φασματομορφολογιών στο τρίτο επίπεδο υποκατάστασης της ηλεκτροακουστικής μουσικής, αλλά υποβοηθά και στην αποκωδικοποίηση μοτίβων αναμονής στη μουσική φόρμα. Προβλέπουμε ή προσπαθούμε να προβλέψουμε αναμενόμενες τάσεις φασματικών μεταβολών. Η ηλεκτροακουστική μουσική, ακόμη και όταν στερείται από οικίες ενόργανες

φασματομορφολογίες και τονικό αρμονικό περιεχόμενο, μπορεί να βασίζεται σε πολιτισμικά επίκτητα μοτίβα αναμονής.

## 5. Η χειρονομία και η υφή ως μορφοποιητικοί παράγοντες

Η βασική χειρονομία στην παραδοσιακή οργανική μουσική παράγει τον μουσικό φθόγγο. Στην τονική μουσική ο μουσικοί φθόγγοι αποτελούν μια ομοιόμορφη μονάδα στο κατώτερο επίπεδο και ομαδοποιούνται σε ανωτέρου επιπέδου χειρονομικά περιγράμματα και φρασεολογικά μοτίβα, τα οποία έχουν παραδοσιακά οργανωθεί σε σύνολα αναπνοής. Ούτως ή άλλως οι τραγουδιστές και οι εκτελεστές των πνευστών οργάνων χρειάζεται να αναπνέουν. Στην ηλεκτροακουστική μουσική οι διαβαθμίσεις των χειρονομικών ενεργειών είναι και αυτές μεταβλητές, από μια ελάχιστη μορφολογία ανόδου ως την ευρεία έκταση μιας πολύ μεγαλύτερης χρονικά χειρονομίας αδιάλειπτης στην κίνηση και ευέλικτης στην ανάπτυξη της. Η έννοια της χειρονομίας ως μορφοποιητικός παράγοντας σχετίζεται με την χρονική εξάπλωση, την μετακίνηση από έναν προορισμό της δομής προς έναν επόμενο προορισμό – η ενέργεια της κίνησης εκφραζόμενη ως φασματική και μορφολογική μεταβολή. Η χειρονομική μουσική κυριαρχείται έτσι από μια αίσθηση εμπρόσθιας κίνησης, από μια γραμμικότητα, μια αφηγηματικότητα. Η προβολή ενέργειας-κίνησης της χειρονομίας δεν αφορά μόνο την εξιστόρηση ενός μεμονωμένου γεγονότος, αλλά μπορεί επίσης να αποτελεί και μια προσέγγιση στην ψυχολογία του χρόνου.

Εάν οι χειρονομίες είναι αδύναμες, εάν επιμηκύνονται υπερβολικά στον χρόνο, ή εάν αναπτύσσονται υπερβολικά αργά, χάνεται η αίσθηση της ανθρώπινης σωματικότητας. Μοιάζει να διασχίζουμε ένα ασαφές όριο μεταξύ των εμπειριών της ανθρώπινης κλίμακας και της ευρύτερης εγκόσμιας κλίμακας που μας περιβάλλει. Ταυτόχρονα πραγματοποιείται μια μεταβολή στην εστίαση της ακρόασης – όσο πιο βραδεία, πιο κατευθυνόμενη η χειρονομική ώθηση, τόσο περισσότερο η ακοή επικεντρώνεται σε εσωτερικές λεπτομέρειες (στον βαθμό που αυτές υπάρχουν). Σε μουσικές όπου κυριαρχούν χαρακτηριστικά υφής προτάσσεται τότε μια εσωτερική δράση ως αντιστάθμισμα της ωθητικής κίνησης.

Οι περισσότερες όμως μουσικές αποτελούν συνδυασμούς υφής-χειρονομιών, είτε σε μια μορφή διαρκούς εναλλαγής μεταξύ τους είτε σε μια μορφή συνεργατικής ισορροπίας. Εφόσον σε κάποιο έργο ή σε κάποια μέρη του κυριαρχεί το ένα έναντι του άλλου, αναφερόμαστε στα συμφραζόμενα είτε ως *χειρονομικά φερόμενα* (*gesture-carried*) είτε ως *φερόμενα εξ υφής* (*texture-carried*). Η εσωτερική δομή μεμονωμένων χειρονομιών μπορεί να παρουσιάσει χαρακτηριστικά υφής, περίπτωση κατά την οποία η χειρονομική κίνηση πλαισιώνει την υφή – αντιλαμβανόμαστε ταυτόχρονα τόσο την χειρονομία όσο και και την ύφη αν και το χειρονομικό περίγραμμα κυριαρχεί, περίπτωση η οποία αποτελεί ένα παράδειγμα *χειρονομικής-πλαισίωσης* (*gesture-framing*). Σε άλλες περιπτώσεις το εσωτερικό δομών φερόμενων εξ υφής δεν αποτελούν πάντοτε ένα ισότιμο περιβάλλον σύμφωνα με το οποίο κάθε (μικρο-) λειτουργία είναι ισοδύναμη και όπου τα επιμέρους εντάσσονται στην συλλογική δράση. Οι χειρονομίες μπορεί να προβάλλονται σε ένα πρώτο επίπεδο ξεχωρίζοντας από την υφή. Αυτό αποτελεί ένα παράδειγμα *πλαισίωσης-υφής* (*texture-setting*), όπου η υφή παρέχει ένα βασικό πλαίσιο εντός του οποίου μπορούν να επενεργήσουν μεμονωμένες χειρονομίες.

## 6. Δομικά επίπεδα

Η αναζήτηση κοινών χαρακτηριστικών ιεραρχικής δομής ανάμεσα στην ηλεκτροακουστική και την τονική μουσική αποτελεί μια εσφαλμένη αντίληψη. Στην τονική μουσική ο φθόγγος αποτελεί το κατώτερο δομικό επίπεδο και η τονική μουσική στο σύνολο της απαρτίζεται από φθογγικές ομαδοποιήσεις αυξανόμενης διαβάθμισης καθώς μετακινούμαστε προς τα ανώτερα επίπεδα της φόρμας – από τη νότα, στο μοτίβο, στη φράση κ.ο.κ. Επιπρόσθετα, η μετρική δομή προσδίδει στο κατώτερο επίπεδο του φθόγγου έναν παλμό ο οποίος καθορίζει την ελάχιστη δυνατή ανάλυση στην κίνηση.

Κατά την προσέγγιση της χειρονομίας και της υφής ως παράγοντες μορφοποίησης προκύπτει πως οι χειρονομίες και οι υφές μπορεί να είναι μικρότερης ή μεγαλύτερης κλίμακας. Οι ηλεκτροακουστικές χειρονομίες και υφές δεν μπορούν να περιορισθούν

στην κλίμακα του φθόγγου ή του παλμού·[482] η μουσική δεν αποτελείται απαραιτήτως από διακριτά στοιχεία, ούτε μπορούμε να διακρίνουμε την ενιαία εκείνη μονάδα της ελάχιστης κινητικής ανάλυσης. Δεν μπορεί επομένως να κατατμηθεί επαρκώς, καθώς μάλιστα συχνά αντιτίθεται σε κάθε είδους κατάτμηση. Σε κάποιο χρονικό σημείο ενός έργου μπορεί κανείς να αντιληφθεί διακριτές, βραχείες ενότητες και σε κάποιο άλλο μια μεγάλης κλίμακας δομή, η εξέλιξη και η συνεκτικότητα της οποίας αντιτίθεται στην κατάτμηση και επιβάλλει μια ολιστική πρόσληψη παρά ένα άθροισμα ελάχιστων μονάδων. Ένα μουσικό έργο μπορεί να είναι δομημένο κατά τέτοιον τρόπο ώστε κάθε αναφορά σε οτιδήποτε αφορά "μονάδα" να στερείται συνάφειας. Δεν υπάρχουν "... σαφή κριτήρια με βάση τα οποία τα αντικείμενα μπορεί να κατατμηθούν και να κατηγοριοποιηθούν", όπως υποστηρίζει ο Nattiez (1990:80)[483], πολύ δε περισσότερο οι προϋποθέσεις οι οποίες αναλύονται στη συνέχεια της πρότασης "... καθώς δε και μια αρκετά ακριβής σημειογραφία ούτως ώστε μια δεδομένη κατηγορία ήχων (η οποία έχει περιγραφεί λεκτικά) θα αντιστοιχεί αδιάλειπτα και με σαφήνεια σε ένα δεδομένο σύμβολο".

Δεν υπάρχει μια *σταθερή* δομή ιεραρχικής οργάνωσης στην ηλεκτροακουστική μουσική συνολικά, ούτε καν για κάποιο μεμονωμένο έργο.[484] Αναμφίβολα υπάρχουν δομικά επίπεδα τα οποία όμως δεν παραμένουν απαραίτητα αμετάβλητα σε πλήθος στη διάρκεια ενός έργου, και κανένα επίπεδο δεν εκτείνεται απαραίτητα μονίμως σε όλη την έκταση ενός έργου. Μπορεί για παράδειγμα σε κάποιο μέρος ενός έργου να ανιχνευθούν τρία ή τέσσερα επίπεδα και σε κάποιο άλλο λιγότερα ή περισσότερα· μπορεί κάποια ενότητα ενός έργου να αποτελείται από μια διακριτή ιεράρχηση ομαδοποίησης μικρών μονάδων, ενώ σε κάποια άλλη ένα πολύ μεγαλύτερο υψηλότερου επιπέδου αδιάσπαστο σύνολο.

---

482 Σε πολλές περιπτώσεις της σύγχρονης ενόργανης μουσικής η μουσική σημειογραφία μπορεί να αποτελέσει μια αποπροσανατολιστική κατεύθυνση για το κατώτερο δομικό επίπεδο, στις περιπτώσεις όπου ο καταγεγραμμένος φθόγγος δεν ακούγεται ως μεμονωμένος αλλά ως μέρος μιας συλλογικής χειρονομίας ή υφής. Η σημειογραφία μπορεί να μας υποδείξει τον τρόπο με τον οποίο οι χειρονομίες και οι υφές συναπαρτίζονται, αλλά η ανάγνωση μεμονωμένων "νοτών" δεν θα μας βοηθήσει στο τι θα ακούσουμε σε αυτές.

483 Nattiez, Jean-Jacques. 1990. *Music and Discourse*: *Toward a Semiology of Music*. trans. Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press.

484 Τα κριτήρια ιεραρχικής οργάνωσης όπως καθορίστηκαν από τον Lerdhal μπορούν να εφαρμοστούν στην τονική μουσική, όχι όμως και στην ηλεκτροακουστική. Αυτό όμως δεν σημαίνει πως η ηλεκτροακουστική μουσική δεν καθορίζεται από κάποια ιεραρχία (βλ. Lerdhal 1987: 137-8· η γαλλική έκδοση, "Les hierarchies de timbres", βρίσκεται στο *Le timbre, metaphore pour la composition*, J.-B. Barriere, ed., Christian Bourgois/IRCAM, 1991).

Κατά γενική ομολογία η ηλεκτροακουστική μουσική στο μεγαλύτερο μέρος της δεν παρέχει επαρκή ιεραρχική ποικιλία. Η συνθήκη αυτή απαντάται στις περιπτώσεις όπου οι μορφές των ήχων και η δομική εξέλιξη καθοδηγούν αδιάλειπτα τον ακροατή σε μία ολιστική, ανωτέρου επιπέδου λειτουργία. Στις δομές υφής είναι πολύ εύκολο για έναν συνθέτη ο οποίος επικεντρώνεται σε υλικό υφής να παραπλανηθεί πιστεύοντας πως υπάρχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε κατώτερο επίπεδο στο εσωτερικό της υφής, χωρίς κάτι τέτοιο να συμβαίνει. Και η μουσική η οποία σχετίζεται κυρίως με ευρείες, ανωτέρου επιπέδου, χειρονομικές κινήσεις με μικρό ενδιαφέρον στο εσωτερικό τους, δεν προσφέρει κάτι περισσότερο στις πολλαπλές ακροάσεις από τον ακροατή. Απαντάται δυστυχώς σπανιότερα απ΄ όσο θα έπρεπε μια ικανοποιητική εξισορρόπηση προσληπτικού ενδιαφέροντος ανάμεσα σε ποικιλίες δομικών επιπέδων.

Στην προτεινόμενη φασματομορφολογική προσέγγιση οι έννοιες της χειρονομίας και της υφής, οι διαδικασίες της κίνησης και της ανάπτυξης, οι συμπεριφορές, οι δομικές λειτουργίες, ο φασματικός χώρος και η πυκνότητα καθώς και ο χώρος και η χωρομορφολογία, μπορούν να εφαρμοστούν σε μικρότερες ή μεγαλύτερες χρονικές εκτάσεις, σε ένα κατώτερο ή ανώτερο δομικό επίπεδο. Εναπόκειται στην αντιληπτική κρίση του υποκειμένου η επιλογή των "σωστών" επιπέδων ή των χρονικών εκτάσεων προκειμένου να αξιοποιήσει τα χαρακτηριστικά αυτών των εννοιών.

## 7. Δομικές λειτουργίες

Οι *δομικές λειτουργίες* (*structural functions*) σχετίζονται με την αναμονή. Όπως και σε κάθε άλλη μουσική, η ηλεκτροακουστική μουσική περιλαμβάνει τα δικά της μοτίβα αναμονής και έχω ήδη υποστηρίξει πως αυτά βασίζονται σε μια ευρεία πολιτισμική εμπειρία πρόσληψης φασματικών διαβαθμίσεων η οποία προέρχεται από μια μεγάλη ποικιλία ήχων. Κατά τη διάρκεια της ακρόασης προσπαθούμε να προβλέψουμε την κατεύθυνση η οποία εμπεριέχεται σε μια φασματική μεταβολή. Διερωτόμαστε, για παράδειγμα, πού μπορεί να οδηγεί μια χειρονομία, εάν μια υφή θα εξακολουθήσει να συμπεριφέρεται με τον ίδιο τρόπο, εάν είναι πιθανή μια μεταβολή, εάν μια μεταβολή σχετίζεται με μια σταδιακή συγχώνευση ή μια απρόσμενη διακοπή κ.ο.κ. Οι έννοιες της έναρξης (*onset*) – ο τρόπος με τον οποίο ξεκινάει κάτι –, της συνέχισης

(*continuant*) – ο τρόπος με τον οποίο συνεχίζει –, και του τερματισμού (*ending*) – ο τρόπος με τον οποίο τερματίζει, μπορούν να επεκταθούν σε μια σειρά από περισσότερο τεχνικούς ή μεταφορικούς όρους προκειμένου να αποτελέσουν κριτήρια αξιολόγησης σε σχέση με τον βαθμό που μια λειτουργία επηρεάζει μια ενέργεια ή τα συμφραζόμενα της. Οι συγκεκριμένες λειτουργίες μπορούν να εφαρμοστούν τόσο στα ανώτερα όσο και στα κατώτερα επίπεδα της μουσικής δομής και να αφορούν για παράδειγμα έναν φθόγγο, ένα αντικείμενο, μια χειρονομία ή μια υφή, ακόμα και μια μορφή κίνησης ή μια διαδικασία ανάπτυξης, αναλόγως που εστιάζεται κάθε φορά η προσοχή μας.

| **εκκινήσεις** (onsets) | **συνεχίσεις** (continuants) | **τερματισμοί** (endings) |
|---|---|---|
| αναχώρηση (departure) | πέρασμα (passage) | άφιξη (arrival) |
| ανάδειξη (emergence) | μετάβαση (transition) | έκλειψη (disappearance) |
| ανάκρουση (anacrusis) | επιμήκυνση (prolongation) | κλείσιμο (closure) |
| άνοδος (attack) | διατήρηση (maintenance) | απελευθέρωση (release) |
| άρση (upbeat) | έκθεση (statement) | επίλυση (resolution) |
| θέση (downbeat) | | εξομάλυνση (plane) |

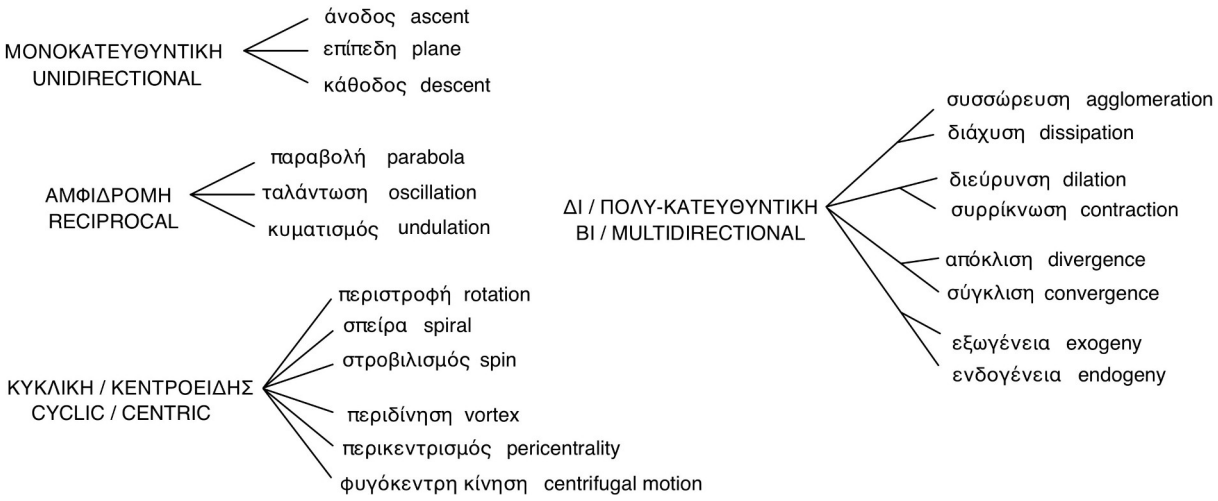
Η ορολογία της εκκίνησης αντικατοπτρίζει διαφορετικούς βαθμούς ασυνέχειας. Κοινό χαρακτηριστικό η μετακίνηση ή η απομάκρυνση τους από ένα σημείο έναρξης, γεγονός το οποίο δημιουργεί τάσεις αναμονής. Οι όροι της συνέχισης ποικίλλουν. Κάποιοι προσβλέπουν χρονικά εκφράζοντας μια ενδιάμεση κατάσταση (“μετάβαση”, “πέρασμα”)· άλλοι συνδέονται με την προηγούμενη λειτουργία της έναρξης (“επιμήκυνση”, “διατήρηση”) ενώ η “έκθεση” σηματοδοτεί μια περισσότερο οριστική, σχεδόν ανεξάρτητη κατάσταση. Οι τερματισμοί διαφοροποιούνται ως προς την αίσθηση της ολοκλήρωσης. Η “έκλειψη” αποτελεί έναν ασθενή τερματισμό χωρίς ιδιαίτερο σκοπό, ενώ η “επίλυση” και η “απελευθέρωση” αφορούν λειτουργίες μεγάλης ελαστικότητας. Οι λειτουργίες της “άφιξης” και της “εξομάλυνσης” εκφράζουν την επίτευξη ενός δομικού σκοπού.

Η απόδοση μιας λειτουργίας σε ένα συγκεκριμένο γεγονός ή στα συμφραζόμενα του δεν αποτελεί μια απλή νοητική διεργασία:

1. *Η απόδοση λειτουργιών δεν αποτελεί συνήθως μια συνειδητή διεργασία νόησης*. Η επιλογή λειτουργιών δεν βασίζεται σε μια αδιάλειπτη επαλήθευση μιας διαδικασίας τεκμηριωμένων βημάτων. Η απόδοση μιας λειτουργίας αποτελεί περισσότερο μέρος των διαισθητικών μας αναμονών κατά τον ψυχολογικό μας χρόνο.
2. *Η απόδοση λειτουργιών αποτελεί μια διαρκή, ημιτελή διεργασία, η οποία υπόκειται σε αναθεωρήσεις*. Αποδίδουμε προσωρινά μια λειτουργία την οποία μπορεί να μεταβάλλουμε όσο εξελίσσονται τα συμφραζόμενα ή μετά τον τερματισμό τους (δεν μπορούμε να αποδώσουμε οριστικά μια λειτουργία έως ότου μάθουμε τι ακολουθεί μετέπειτα). Καθώς είμαστε διαρκώς προσηλωμένοι εστιάζοντας στο παρόν, η συγκέντρωση μας μπορεί να αποσπαστεί πριν προλάβουμε να ολοκληρώσουμε κάποια οριστική απόδοση – τα συμφραζόμενα διαφεύγουν. Και παρεμπιπτόντως ποια δομικά επίπεδα αντιλαμβανόμαστε ούτως ή άλλως; Ποιον βαθμό επιπέδων μπορεί να προσλάβει η αντίληψη μας και οι κύκλοι της μνήμης μας; Εστιάζουμε στο επικείμενο παρόν ή σε ευρύτερα χρονικά περιγράμματα;
3. *Η λειτουργική ανάθεση μπορεί να είναι δισυπόστατη ή αμφίβολη*. Τα συμφραζόμενα μπορεί να αποτελούνται από διαφορετικές λειτουργίες ταυτόχρονα. Αυτό ισχύει ειδικότερα στις περιπτώσεις κατά τις οποίες οι ενέργειες αλληλεπικαλύπτονται ή η κίνηση είναι συνεχής. Ένα περίγραμμα για παράδειγμα το οποίο φαίνεται πως επιλύει μια κίνηση, μπορεί επίσης να αποτελεί τμήμα της ανάκρουσης μιας επόμενης κορύφωσης – στην περίπτωση αυτή η λειτουργία τερματισμού αποτελεί μια λειτουργία έναρξης στο ίδιο επίπεδο.
4. *Δεν υπάρχουν ευκρινή χρονικά όρια μεταξύ των τριών τύπων λειτουργιών*. Η στιγμή για παράδειγμα που αποφασίζουμε πως μια ενέργεια έχει πλήρως αναδειχθεί και η στιγμή κατά την οποία αποφασίζουμε πως εισέρχεται σε φάση μετάβασης, μπορεί να μην αφορά ένα συγκεκριμένο χρονικό σημείο αλλά μια διεργασία εξελισσόμενης υλοποίησης.

## 8. Διεργασίες κίνησης και ανάπτυξης

Η κίνηση και η ανάπτυξη ως μεταφορικά σχήματα αποτελούν κατάλληλες μεθόδους θεώρησης μιας τέχνης χρονικά εξελισσόμενης, όπως η ηλεκτροακουστική μουσική. Παραδοσιακές έννοιες όπως ο ρυθμός αποδεικνύονται ανεπαρκείς στο να περιγράψουν τα συχνά εντυπωσιακά σχήματα των ηλεκτροακουστικών χειρονομιών και την εσωτερική κίνηση της υφής, τα οποία εκφράζονται μέσω μιας μεγάλης ποικιλίας φασματομορφολογιών. Η προτεινόμενη ορολογία αποσκοπεί στο να ανακαλέσει στον ακροατή συσχετίσεις από διεργασίες κίνησης και ανάπτυξης οι οποίες απαντώνται συχνά εκτός μουσικού πλαισίου. Καθώς η κίνηση και η ανάπτυξη παρουσιάζουν φασματικά διαγράμματα εκτυλίσσονται στον φασματικό χώρο. Επομένως, τόσο η πλήρωση του φασματικού χώρου όσο και η φασματική πυκνότητα αποτελούν πρόσθετα σημαντικά προσδιοριστικά τους χαρακτηριστικά (βλ. σχήματα 6 και 7). Επιπρόσθετα, η κίνηση και η ανάπτυξη μπορούν να ενισχυθούν μέσω της χωρικής κατανομής (βλ. σχήματα 8 και 9). Οι βασικοί τύποι αναφοράς παρουσιάζονται στο σχήμα 1. Οι κατηγορίες των μονοκατευθυντικών, αμφίδρομων και κυκλικών/ κεντροειδών συνόλων αφορούν περισσότερο στην κίνηση, ενώ το δι/πολυ-κατευθυντικό σύνολο επικεντρώνεται κυρίως σε διεργασίες ανάπτυξης.



Σχήμα 1. Διεργασίες κίνησης και ανάπτυξης.

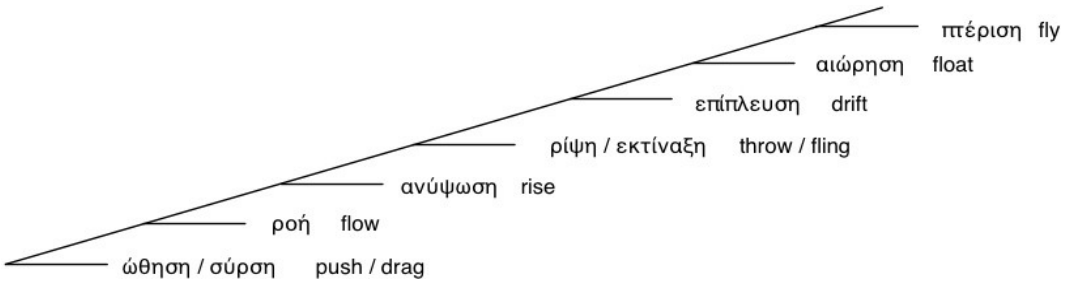
Η κίνηση και η ανάπτυξη εμπεριέχουν τάσεις κατεύθυνσης οι οποίες μας οδηγούν στην αναμονή πιθανών αποτελεσμάτων και οι οποίες αποτελούν χρήσιμους οδηγούς για τον προσδιορισμό δομικών λειτουργιών. Ένα απλό παράδειγμα προέρχεται από την *μονοκατευθυντική κίνηση*. Εάν συναντήσουμε ένα αργό, ανοδικό περίγραμμα αναμένουμε μια ποικιλία από πιθανές εκβάσεις αλλά όχι μια συγκεκριμένη έκβαση. Το περίγραμμα μπορεί να ανέλθει και έπειτα να αποσβεστεί καθώς θα οδηγείται εκτός "πεδίου"· να εμπλουτιστεί αυξητικά και να οδηγήσει σε ένα συμπαγές σημείο· να συνενωθεί και να απορροφηθεί από άλλες ενέργειες· να αλλάξει κατεύθυνση και να ακολουθήσει μια παραβολή· να φτάσει σε μια σταθερή οροφή. Οποιαδήποτε έκβαση τελικά επιλεγεί μπορεί, εφόσον υπάρξουν απρόβλεπτες μεταβολές, να μας αιφνιδιάσει ή να καταλήξει σε κάτι αναμενόμενο ειδικά εάν ο ρυθμός μεταβολής παρέχει ενδείξεις για όσα πρόκειται να επακολουθήσουν. Αυτή η υποθετική περιγραφή μπορεί να εμπεριέχει μια λειτουργία τερματισμού (μια ανοδική έκλειψη), μια ανάκρουση (ένας αυξητικός εμπλουτισμός ο οποίος οδηγεί σε μια επόμενη ενέργεια) κ.ο.κ. Το συγκεκριμένο παράδειγμα υπογραμμίζει τελικά τον χειρονομικό χαρακτήρα ενός περιγράμματος (καθώς δεν έχει γίνει καμία αναφορά στην εσωτερική δομή, στην υφή) ακόμη και εάν αυτό έχει επιμηκυνθεί χρονικά.

Στην περίπτωση της *αμφίδρομης κίνησης*, η μετακίνηση προς μία κατεύθυνση εξισορροπείται από μια κίνηση επιστροφής. Η *ταλάντωση* και ο *κυματισμός*, οι οποίες αποτελούν περιγραμματικές παραλλαγές, μπορούν να εφαρμοστούν σε εσωτερικές κινήσεις της υφής καθώς και σε μεταβολές εξωτερικών περιγραμμάτων. Η *παραβολή*, η οποία αποτελεί από μόνη της μια κατηγορία καμπύλων τροχιών, είναι συχνότερα περισσότερο χειρονομική. Απαντάται συχνά στην ηλεκτροακουστική μουσική πιθανώς λόγω των θεαματικών δυνατοτήτων μεταβολής στη διάρκεια, την ταχύτητα και τη φασματική ενέργεια κατά την εξώτερη και την αντίστροφη κίνηση επιστροφής. Μια παραβολική τροχιά μπορεί να μετακινείται συνεχώς μέσω ενός πλήθους χωρικών θέσεων.

Η κεντροειδής κίνηση εκφέρεται γενικότερα στη μουσική μέσω φασματομορφολογικών ανακυκλώσεων, δίνοντας την αίσθηση μιας κίνησης σε σχέση με ένα κεντρικό σημείο. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί επαρκώς μέσω φασματομορφολογικών παραλλαγών αλλά συχνά υποβοηθείται και από τη χωρική κίνηση. Οι διαρκείς ανακυκλώσεις όπως και άλλες μορφές επανάληψης, μπορεί να προσδίδουν μια εντύπωση δομικής στασιμότητας αλλά οι κεντροειδείς κινήσεις μπορεί επίσης να είναι έντονα κατευθυντικές – η περιδινητική και η σπειροειδής κίνηση για παράδειγμα έχουν αυτή τη δυνατότητα. Οι κεντροειδείς κινήσεις μπορεί επίσης να σχετιστούν με την ανάπτυξη. Μπορώ να σκεφτώ για παράδειγμα περιστροφικές κινήσεις οι οποίες καθώς επεκτείνονται φασματικά συγκεντρώνουν υλικό υφής – ένας συνδυασμός περιστροφής και εξωγενούς ή ενδογενούς ανάπτυξης. Ο *στροβιλισμός*, η *σπείρα* και η *περιδίνηση* αποτελούν περιστροφικές παραλλαγές. Η *φυγόκεντρη κίνηση* (προς τα έξω) και η *περικεντρική* (μετακινούμενη απλώς γύρω από ένα κέντρο) αποτελούν επίσης μια συναφή κατηγορία.

Οι *δι/πολυ-κατευθυντικές κινήσεις* δημιουργούν αναμονές και οι περισσότερες από αυτές δίνουν μια αίσθηση κατευθυντικής κίνησης. Μπορεί να θεωρηθεί πως περιέχουν τόσο μια χειρονομική τάση όσο και μια τάση υφής, ενώ μπορεί επίσης να αποτελούν μεγάλες δομές καθαυτές. Η *συσσώρευση* (συσσώρευση σε μια μάζα) και η *διάχυση* (διασπορά ή αποδόμηση) αφορούν διεργασίες υφής. Η *διεύρυνση* (αύξηση σε εύρος ή μέγεθος) και η *συρρίκνωση* (μείωση σε μέγεθος) σχετίζονται με μεταβολές διάστασης και μπορούν να θεωρηθούν ως μια διαφορετική πτυχή συσσώρευσης/ διάχυσης. Η *απόκλιση* και η *σύγκλιση* είναι έντονα κατευθυντικές και μπορεί να αφορούν χειρονομίες ή αναπτύξεις υφής, είτε μια ταυτόχρονη γραμμική κάθοδο/ άνοδο. Η *εξωγένεια* (ανάπτυξη αθροίζοντας προς το εξωτερικό) μπορεί να σχετιστεί με τη διεύρυνση και τη συσσώρευση, ενώ η *ενδογένεια* (ανάπτυξη από το εσωτερικό) υποδηλώνει κάποιο είδος πλαισίου προς πλήρωση ή κάποιες υφές προς πύκνωση.

Στο σχήμα 2 έχω κατηγοριοποιήσει *επτά χαρακτηριστικές κινήσεις* ούτως ώστε να σκιαγραφηθούν οι επιπτώσεις τους.



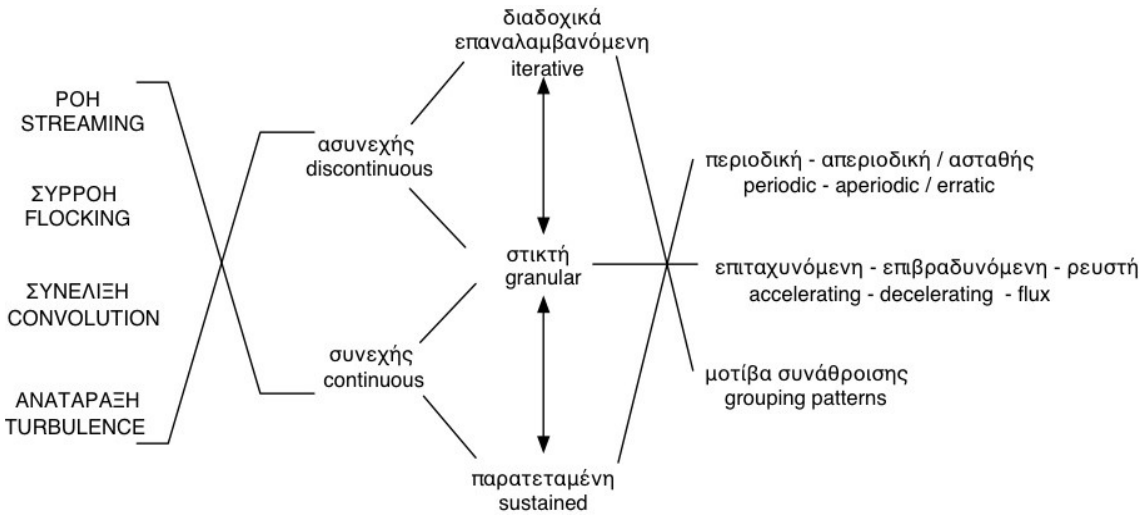

Σχήμα 2. Επτά χαρακτηριστικές κινήσεις.

1. *Κινητική εδραίωση* (*motion rootedness*). Κάποιες κινήσεις ενδέχεται να παρουσιάζουν έναν πιο "γήινο" χαρακτήρα (ώθηση, σύρση) ενώ άλλες μπορεί να μην εδραιώνονται σε κάποιο στέρεο επίπεδο. Πολλές φασματομορφολογίες δεν είναι εγγενώς εδραιωμένες επειδή δεν παρέχουν κάποια χαμηλόσυχνη βάση (θεμελιώδης φθόγγος) η οποία θα προσδέσει την υφή. Αναλογίες όμοιες με αυτές της πτέρισης, της αιώρησης ή της επίπλευσης μπορεί έτσι να απαντώνται συχνά. Μια κίνηση εδραίωσης μπορεί να συναχθεί μέσω μιας φασματικής καθόδου κατά τη διάρκεια ενός τερματισμού ενώ εάν μια κίνηση αποσβένει "στον αέρα" η εδραίωση μπορεί να μην επιτευχθεί.
2. *Ώθηση κίνησης* (*motion launching*). Οι μορφές ώθησης μιας κίνησης ποικίλλουν. Μερικές μπορεί να αφορούν ενέργειες οι οποίες εμπεριέχονται εγγενώς σε αυτήν, με συμπιεσμένες ενάρξεις βασισμένες σε χειρονομίες (σύρση, ρίψη, εκτίναξη) ενώ άλλες μπορεί να μοιάζουν πως αναδύονται μέσα από μια προϋπάρχουσα κατάσταση (ροή, αιώρηση, επίπλευση).
3. *Διάγραμμα ενέργειας και κλίση* (*contour energy and inflection*) – η κατεύθυνση και η ενέργεια της κίνησης στον φασματικό χώρο. Κάποιες, εγγενώς βραδείς ή εξελισσόμενες χρειάζονται χρόνο για να εδραιωθούν (ροή, επίπλευση, αιώρηση), ενώ άλλες υποδηλώνουν απότομες μεταβολές στην τροχιά ενέργειας-κίνησης.
4. *Εσωτερική υφή* (*internal texturing*) – συνέχιση και ασυνέχεια. Οι περισσότερες από αυτές τις κινήσεις υποδηλώνουν μια συγκεκριμένη εσωτερική συνοχή στην υφή ούτως ώστε η μορφή της κίνησης να παραμένει συνεκτική (βλ. παρακάτω).

## 9. Κίνηση υφής

Οι περισσότερες μορφές δι/πολυ-κατευθυντικής κίνησης υποδηλώνουν εσωτερική μεταβολή στην υφή, ενώ και οι υπόλοιπες μορφές κίνησης μπορεί να αφορούν επίσης περιεχόμενο υφής. Επιπλέον, από πλευράς πλήρωσης του φασματικού χώρου, μπορεί να ποικίλλουν σε διαστάσεις και να αποτελούνται από περισσότερες της μίας διαστρωμάτωσης. Σε ότι αφορά το δομικό επίπεδο η κίνηση στο σύνολο της αποτελεί τη σημαντικότερη μονάδα πρόσληψης. Η κίνηση της υφής δεν συνεπάγεται απαραίτητα πως είναι δυνατό να κατατμηθεί η υφή σε μονάδες κατωτέρου επιπέδου, αν και θα μπορούσαν να εξαχθούν μία ή περισσότερες φασματομορφολογικές μορφές.

Το σχήμα 3 παρουσιάζει διάφορα προσδιοριστικά χαρακτηριστικά κίνησης υφής.




Σχήμα 3. Κίνηση υφής.

Η αριστερή στήλη απαριθμεί τέσσερις τύπους κατά τους οποίους τα εσωτερικά δομικά συστατικά της υφής συνεισφέρουν στην κίνηση. Αυτό υποδηλώνει μια μορφή "συμπεριφοράς" (όπως αναλύεται παρακάτω). Η *ροή* (*streaming*) αφορά σε έναν συνδυασμό κινούμενων διαστρωματώσεων και υποδηλώνει κάποια μορφή διαφοροποίησης η οποία επιτυγχάνεται είτε παρεμβάλλοντας διαστηματικά κενά στον φασματικό χώρο, είτε προσδίδοντας σε κάθε διαστρωμάτωση διαφορετικό φασματομορφολογικό περιεχόμενο. Η *συρροή* (*flocking*) περιγράφει μια ελεύθερη

αλλά συνεργατική κίνηση μικρών ή μικρο- στοιχείων, η δραστηριότητα των οποίων και οι μεταβολές στην πυκνότητα τους χρειάζεται να ιδωθεί ως ένα σύνολο, ως μια κίνηση πλήθους. Μπορούμε να φανταστούμε την κίνηση του πλήθους μέσα από μια ποικιλία διεργασιών πολυκατευθυντικής ανάπτυξης. Το εσωτερικό μιας ροής μπορεί να συρρεύσει και μια συρροή μπορεί να αποτελέσει τμήμα μιας ρέουσας υφής. Η *συνέλιξη* (*convolution*) (περιέλιξη ή συστροφή) και η *ανατάραξη* (*turbulence*) (ακανόνιστες διακυμάνσεις με πιθανή σφοδρότητα) εμπεριέχουν συγκεχυμένες φασματομορφολογικές συζεύξεις οι οποίες όμως παρ' όλα αυτά τείνουν να συγκλίνουν εντός αυτής της αταξίας τους.

Η κίνηση της υφής μπορεί να ποικίλει στην εσωτερική της συνοχή. Η *συνεχής κίνηση* (*continuous motion*) παρουσιάζει διάρκεια ενώ η *ασυνεχής κίνηση* (*discontinuous motion*) μπορεί να είναι λίγο έως πολύ κατατετμημένη. Το *συνεχές συνέχειας-ασυνέχειας* (*continuity-discontinuity conitnuum*) εκτείνεται από την *παρατεταμένη κίνηση* (*sustained motion*) στο ένα άκρο έως την *επαναληπτική* (*iterative*) στο άλλο. Εάν στις διαδοχικές επαναλήψεις παρεμβάλλονται μεγάλα διαστηματικά κενά τότε δημιουργούνται ανεξάρτητα αντικείμενα. Αυτή η εξέλιξη μπορεί να πραγματοποιηθεί με κάποιες από τις πολυκατευθυντικές διεργασίες ανάπτυξης, με την προϋπόθεση πως η κατάτμηση κατά την διεργασία ανάπτυξης επιφέρει μια αραιότερη εσωτερική υφή. Η στικτή κίνηση της υφής καταλαμβάνει έναν διφορούμενο ενδιάμεσο χώρο καθώς μπορεί να θεωρηθεί είτε (χονδρικά) διαρκής ή επαναληπτική αναλόγως πόσο κοντινά συγκεντρωμένα βρίσκονται τα στικτά σημεία. Τόσο η συνεχής όσο και η ασυνεχής κίνηση μπορούν να αφορά έναν λιγότερο ή περισσότερο περιοδικό–απεριοδικό/ ασταθή τρόπο με εσωτερικές χρονικές διακυμάνσεις. Η συνεχής/ ασυνεχής κίνηση της υφής σε κάποιες περιπτώσεις μπορεί να είναι χρήσιμο να ιδωθεί ως μία ολότητα, ενώ σε άλλες μπορεί να ακολουθεί μοτίβα συνάθροισης εφόσον τα διαγράμματα, οι διακυμάνσεις ή οι ασυνέχειες υπόκεινται σε επαναλήψεις, περιοδικότητες ή παύσεις, χαρακτηριστικά τα οποία υποδηλώνουν ομαδοποιήσεις υψηλότερου επιπέδου.

## 10. Συμπεριφορές

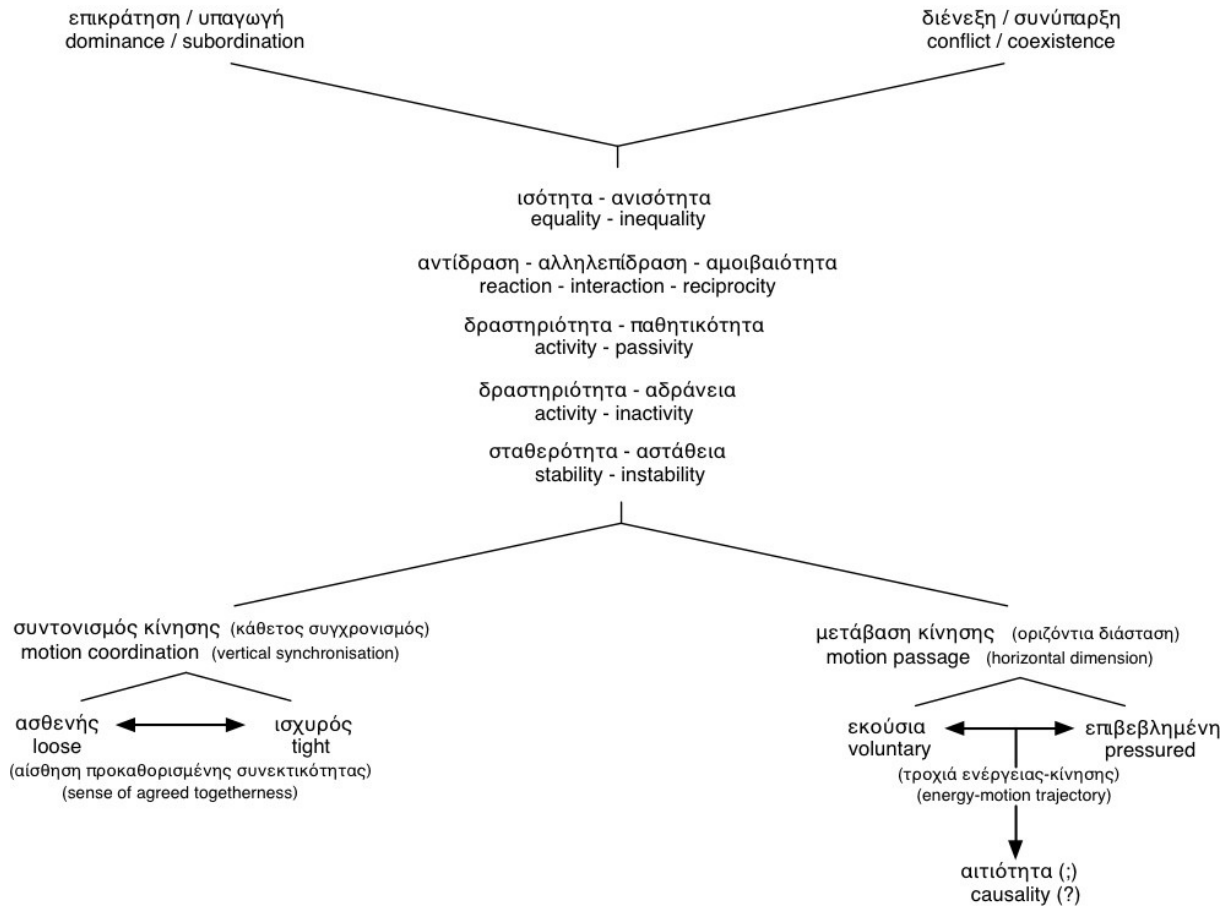
Η έννοια της συμπεριφοράς χρησιμοποιείται ως μεταφορικό σχήμα προκειμένου να

αναλυθούν οι συσχετίσεις μεταξύ ποικίλλων φασματομορφολογιών οι οποίες επιδρούν εντός μουσικών συμφραζομένων. Αποτελεί πεποίθηση μου πως ένας ακροατής μπορεί ενστικτωδώς να εντοπίσει συμπεριφορικές συσχετίσεις (είτε ελλείψεις τους) σε συμφραζόμενα της ηλεκτροακουστικής μουσικής, καθώς επίσης και πως ο εντοπισμός αυτός επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο ο ακροατής ερμηνεύει και ανταποκρίνεται στη μουσική. Υπό αυτό το πρίσμα η συμπεριφορά είναι αρχετυπική. Μπορεί να έχουμε επίγνωση της συμπεριφοράς κατά την τονική ενόργανη και φωνητική μουσική αν και με έναν αρκετά περιοριστικό τρόπο εξ αιτίας της φύσης του αρμονικού συστήματος το οποίο εμπεριέχει τους περιορισμούς της πολυφωνίας και της αντίστιξης. Στην ακουσματική μουσική, η αθέατη ελευθερία του φασματομορφολογικού περιεχομένου και της φασματομορφολογικής κίνησης παράγει μια πολύ ευρύτερη, πολυποίκιλη δεξαμενή εξωγενών συμπεριφορικών αναφορών. Είναι περιττό να επισημανθεί πως στην ακουσματική μουσική οι συμπεριφορικές συσχετίσεις εκφέρονται εξ ολοκλήρου από τις φασματομορφολογίες, καθώς επίσης και πως στα μικτά έργα οι προσλαμβάνουσες συμπεριφορικές συσχετίσεις μεταξύ του ορατού φερόμενου-από-χειρονομίες εκτελεστή και των ακουσματικών συμφραζομένων αποτελεί μια κρίσιμη παράμετρο για την κατανόηση του έργου.

Όπως και με τις υπόλοιπες έννοιες οι συμπεριφορές μπορεί να εφαρμοστούν σε ένα πλήθος βαθμίδων, όπως για παράδειγμα σε μεμονωμένες ενέργειες, στην κίνηση υφής του κατωτέρου επιπέδου ή σε ανώτερο επίπεδο στις συσχετίσεις μεταξύ ομάδων υφής ή σε διαδικασίες ανάπτυξης. Οι συμπεριφορές (σχήμα 4) παρουσιάζουν δύο αλληλεπιδραστικές χρονικές διαστάσεις (εμφανίζονται να συνδέονται με ένα διπλό βέλος), η μία κάθετη και η άλλη οριζόντια. Η κάθετη διάσταση σχετίζεται με τον *συντονισμό της κίνησης* (*motion coordination*) (ταύτιση ή ταυτοχρονία) ενώ η οριζόντια με την *μετάβαση της κίνησης* (*motion passage*) (η μετάβαση μεταξύ διαδοχικών συμφραζομένων).

Το *συνεχές ελαστικού-περιοριστικού* (*loose-tight continuum*) χαρακτηρίζει τον βαθμό ελευθερίας του συντονισμού. Αν και η συγχρονικότητα αποτέλεσε τον κανόνα στην λόγια τονική μουσική, αυτό δεν ισχύει πλέον. Στη σημερινή εποχή υπάρχει ένα τεράστιο χάσμα μεταξύ μιας πολύ περιοριστικής, πιθανώς άκαμπτης στον χειρισμό,

χρονικά επακριβούς, ομορυθμικής, ελάχιστης μουσικής (*minimal music*) και των πολύ ελαστικών, εύπλαστων συσχετίσεων που συναντούμε σε κάποιες μορφές της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Όντως, οι φασματομορφολογίες μπορεί να διαφέρουν τόσο πολύ στην μορφή και στην κίνηση που το μόνο κοινό στοιχείο το οποίο φαίνεται να τις συνδέει αποτελεί το γεγονός πως βρίσκονται στον ίδιο χώρο την ίδια χρονική στιγμή. Αυτό φυσικά αποτελεί μια συμπεριφορική συσχέτιση.




Σχήμα 4. Συμπεριφορές.

Κατά την μετάβαση της κίνησης το *εκούσιο-επιβεβλημένο συνεχές* (*voluntary-pressured continuum*) χαρακτηρίζει τον τρόπο με τον οποίο κάποια συμφραζόμενα ή ενέργειες παραχωρούν την θέση τους στα επόμενα. Υπενθυμίζεται πως ερωτήματα σχετικά με τον βαθμό συντονισμού της κίνησης, την τροχιά ενέργειας-κίνησης της χειρονομίας, την επιβεβλημένη αναγκαιότητα των διαβαθμίσεων της εκκίνησης καθώς και τον τύπο της κίνησης αποτελούν παράγοντες καθοριστικής σημασίας. Η

*αιτιότητα* (*causality*), σύμφωνα με την οποία μια ενέργεια φαίνεται να προκαλεί την έναρξη μιας επόμενης ή να μεταβάλει με κάποιον τρόπο μια ταυτόχρονη ενέργεια, αποτελεί ένα σημαντικό χαρακτηριστικό ακουσματικής συμπεριφοράς. Το σύμβολο του βέλους που διατρέχει το εκούσιο-επιβεβλημένο συνεχές καταδεικνύει πως η αιτιότητα μπορεί να είναι περισσότερο αδύναμη ή ισχυρή, αναλόγως την επιρροή ή την επίδραση της μιας φασματομορφολογίας έναντι της άλλης. Γενικά μια μουσική με ισχυρές σημάνσεις αιτίων στηρίζεται στις χειρονομίες και σε σημεία επίδρασης-συντονισμού τα οποία αποτελούν ζητούμενα για την δομή.

Το άνω μέρος του σχήματος 4 προορίζεται ως ένας οδηγός για την ερμηνεία των συμπεριφορικών συσχετίσεων και βασίζεται σε δύο αντιθετικά εννοιολογικά ζεύγη –επικράτηση/ υπαγωγή και διένεξη/ συνύπαρξη–, τα οποία συναποτελούν την βάση για τον σχηματισμό μιας ομάδας *τροπικών συσχετίσεων* οι οποίες παραθέτονται στο κέντρο του σχήματος.

## 11. Φάσμα

Θα εξετάσω τώρα με μεγαλύτερη λεπτομέρεια την φασματική πτυχή του όρου φασματομορφολογία. Χρησιμοποιώ τους γενικότερους όρους "*φάσμα*" ("*spectra*") ή "*φασματικός χώρος*" ("*spectral space*") για να αποτυπώσω ένα μεγάλο πλήθος ηχητικών ποιοτικών χαρακτηριστικών, ηχοχρωμάτων και τονικών υψών τα οποία προσλαμβάνουμε στο φάσμα των ακουστικών συχνοτήτων. Αν και χωρίς αμφιβολία ο αναγνώστης έχει ήδη παρακινηθεί στο να συσχετίσει με τη φαντασία του μορφές ήχου με μορφές κίνησης και ανάπτυξης, κινήσεις υφής ή συμπεριφορές, όταν παρόλα αυτά χρειαστεί να περιγράψουμε με μεγαλύτερη ακρίβεια τι ακριβώς μπορεί αυτοί οι ήχοι να αποτελούν, αντιμετωπίζουμε δυσκολίες. Οι συνθέτες και οι ερευνητές συνηθίζουν να σχετίζουν το φάσμα με όρους φασματικών συνιστωσών οι οποίες μπορούν να αναλυθούν, να εξαχθούν, να αναδιαμορφωθούν και να μετασχηματιστούν προκειμένου να δημιουργήσουν νέες φασματομορφολογίες και να μετασχηματίσουν υπάρχουσες. Αυτή η λεπτομερής αναλυτική προσέγγιση του φάσματος μπορεί να συμβάλει στην φασματομορφολογική σκέψη μόνο εάν βασίζεται στην πρόσληψη και είναι συναφής με μουσικά συμφραζόμενα. Ακόμη όμως και υπό αυτούς τους όρους, τι

είδους ορολογία μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε ειδικά σε περιπτώσεις όπου δεν περιέχονται μεμονωμένα προσλαμβάνοντα τονικά ύψη; Οι δεσμοί προέλευσης καθ' εαυτοί επικεντρώνουν την προσοχή μας σε φασματικά χαρακτηριστικά τα οποία συνδέονται με τον τύπο της πηγής: κατονομάζοντας μια πραγματική ή φανταστική πηγή αποτελεί μια πράξη διάκρισης φασματικών χαρακτηριστικών. Αναμφισβήτητα μπορούμε να περιγράψουμε τα φασματικά χαρακτηριστικά μιας πηγής με όρους όπως εάν ένας ήχος έχει ζωηράδα, εάν είναι θαμπός, υπόκωφος, αραιός, έντονος κ.ο.κ. Προκειμένου όμως να κατανοήσουμε καλύτερα τα ζητήματα του φασματικού χώρου χρειάζεται να επεκτείνουμε αυτή την ορολογία των ποιοτικών χαρακτηριστικών.

Η ακουστική διακριτότητα των τονικών υψών αποτελεί έναν πολύ σημαντικό παράγοντα για τη φασματική διάκριση. Σε ένα πρώτο στάδιο θα εξεταστεί η φύση του μουσικού φθόγγου τόσο ως έκφραση του τονικού ύψους όσο και ως φασματική μορφή. Αυτό θα μας επιτρέψει στη συνέχεια να συζητήσουμε τις περιπτώσεις φάσματος χωρίς διακριτό φθογγικό περιεχόμενο.

## 11.1. Ο φθόγγος – εσωτερική και εξωτερική φασματική εστίαση

Η ηλεκτροακουστική μουσική παρουσιάζει δύο διαφορετικές *οπτικές του φθόγγου* (*note-views*). Η πρώτη αφορά στην παραδοσιακή οπτική όπου το τονικό ύψος του φθόγγου αποτελεί τον πιο σημαντικό παράγοντα και οι φασματικές συνιστώσες χρησιμοποιούνται για τον χρωματισμό του. Οι φασματικές συνιστώσες του φθόγγου παραμένουν στο μεγαλύτερο μέρος τους μη ανιχνεύσιμες ή τουλάχιστον δεν λαμβάνονται υπόψη, καθώς μεγαλύτερη βαρύτητα ως προς τα συμφραζόμενα αποτελεί ο ίδιος ο φθόγγος – ο φθόγγος και το ηχόχρωμά του προσληπτικά συγχωνεύονται. Κατά μια εναλλακτική θεώρηση (όσο μας επιτρέπει για παράδειγμα μια πολύ κοντινή ηχογράφηση ενός φθόγγου από μουσικό όργανο) η ακοή επικεντρώνεται στο εσωτερικό του φθόγγου ώστε οι φασματικές συνιστώσες να γίνονται διακριτές. Αυτή η μεταβολή της εστίασης η οποία συμβαίνει καθώς κινούμαστε στο εσωτερικό του ήχου, αποτελεί κοινή πρακτική στην φασματομορφολογική μουσική. Προσλαμβάνονται έτσι οι τονικές συσχετίσεις μεταξύ των συνιστωσών οι οποίες στις περισσότερες περιπτώσεις στον ενόργανο φθόγγο

αφορούν αρμονικό περιεχόμενο με μεταβλητό συντελεστή βαρύτητας μεταξύ των όρων της αρμονικής σειράς. Συμπερασματικά ενώ ένας φθόγγος στην εξωτερική του μορφή δεν αποτελεί παρά απλώς έναν φθόγγο, στην εσωτερική του προσέγγιση παρουσιάζει περισσότερα στοιχεία. Οι περιπτώσεις για μια εσωτερική *φασματική εστίαση* στο ηλεκτροακουστικό φάσμα γενικότερα είναι συχνές και δεν αφορά μόνον τους φθόγγους.

## 11.2. Φθογγικές ομαδοποιήσεις – σχετικό και διαστηματικό τονικό ύψος

Στις περιπτώσεις όπου η εξωτερική δομή ενός φθόγγου κινείται με ταχύτητα ούτως ώστε η ακοή να μην μπορεί να ανιχνεύσει επακριβώς τονικά διαστήματα, ή ένα πλήθος φθόγγων συσσωρεύεται, ο φθόγγος παύει να εκφέρει την προσληπτική βαρύτητα του τονικού ύψους. Η εξωτερική δομή του φθόγγου μπορεί θεωρητικά να είναι παρούσα (στην πραγματικότητα *γνωρίζουμε* πως σε μια πολύπλοκη ενόργανη δομή υφίσταται) αλλά προσληπτικά είναι απούσα. Χρειάζεται επομένως να καθορίσουμε τα όρια σε ένα συνεχές μεταξύ του διαστηματικού και του προσληπτικού τονικού ύψους. Κατά το *διαστηματικό τονικό ύψος* (*intervalic pitch*) μπορούμε να ανιχνεύσουμε τονικά διαστήματα και επομένως οι αναφορές τους σε ένα ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο τονικής πρακτικής αποτελούν έναν σημαντικό παράγοντα. Στα συμφραζόμενα του *σχετικού τονικού ύψους* (*relative pitch*) προσλαμβάνουμε με πολύ μικρότερη ακρίβεια τα τονικά διαστήματα και δεν μπορούμε να αναγνωρίσουμε πλέον επακριβώς τονικά ύψη ή διαστήματα στον φασματικό χώρο. Απεναντίας έχουμε την τάση να παρακολουθούμε μια οργάνωση χειρονομιών και κινήσεων ανωτέρου επιπέδου – *φθογγικές ομαδοποιήσεις* (*note collectives*). Ένα σημαντικό μέρος της ηλεκτροακουστικής μουσικής συνδυάζει προσεγγίσεις διαστηματικού και σχετικού τονικού ύψους. Αποτελεί ζητούμενο για τον συνθέτη (για τον οποίο θεωρούμε πως έχει καλή πρόσληψη του τονικού ύψους) η επιλογή μιας εκ των δύο να προσεγγίσεων που θα επικρατεί σε κάθε διαφορετική χρονική στιγμή. Το όριο μεταξύ διαστηματικού και σχετικού τονικού ύψους είναι το ίδιο κρίσιμο και για έναν ακροατή. Το όριο αυτό κατά πρώτον δεν μπορεί να προσδιοριστεί ξεκάθαρα καθώς επηρεάζεται με βάση τις διαφορετικές προσληπτικές ικανότητες κάθε ακροατή. Κατά δεύτερον, είναι μια σημαντική παράμετρος καθώς

εάν το διαστηματικό τονικό ύψος είναι φανερά παρόν, θα αποτελεί την πρωταρχική εστίαση προσοχής για τους περισσότερους ακροατές.

Η χρήση της λέξης "*διαστηματικός*" ("*intervalic*") στο διαστηματικό τονικό ύψος εφιστά την προσοχή μας στο γεγονός πως προκειμένου το τονικό ύψος να γίνει αντιληπτό, χρειάζονται να είναι παρόντα περισσότερα του ενός τονικά ύψη. Στην ηλεκτροακουστική μουσική παρόλο που υπάρχουν πολλές περιπτώσεις όπου το τονικό ύψος αποτελεί αναγνωρίσιμο χαρακτηριστικό μιας φασματομορφολογίας, εάν εκλείπει η διαστηματική σχέση με κάποιο άλλο τονικό ύψος, η τονική ιδιότητα καθίσταται δευτερεύων παράγοντας και πιθανώς να προκύψουν άλλα φασματομορφολογικά ποιοτικά χαρακτηριστικά τα οποία να έχουν μεγαλύτερη βαρύτητα ως προς τα συμφραζόμενα. Ακόμα και στην περίπτωση ενός μακρόσυρτου τόνου (*tone-drone*) το επακριβές τονικό ύψος (σε αντιδιαστολή με το γεγονός πως αυτό μπορεί να είναι υψηλό, χαμηλό ή να αποτελεί ένα σταθερό σημείο αναφοράς, είτε η κίνηση του να περιέχει υφή) δεν παρουσιάζει ενδιαφέρον εάν οι διαστηματικές τονικές συσχετίσεις είναι απούσες.

## 11.3. Από τον φθόγγο στον θόρυβο

Η διαφορά μεταξύ του φθόγγου (ως διαστηματικό τονικό ύψος) και του θορύβου αφορά μια εξαιρετικά σημαντική φασματική διάκριση αν και αποτελεί ένα ακόμα όριο το οποίο είναι δύσκολο να προσδιοριστεί. Για λόγους διευκόλυνσης ο θόρυβος, ως το αντίθετο άκρο σε σχέση με τον φθόγγο, μπορεί να προσδιοριστεί με δύο τρόπους. Ο πρώτος προσδιορισμός αφορά στα ποιοτικά του χαρακτηριστικά – μια τονικά μη προσδιορίσιμη τραχύτητα, στικτότητα ή σκληρότητα. Σχετίζουμε τον *στικτό θόρυβο* (*granular noise*) εξωγενώς με την θάλασσα, με υφές νερού, ανέμου, με ραδιοκυματικές παρεμβολές, με την στικτική τριβή μεταξύ υλικών τριβής και υλικών απόξεσης, με θραυσματικά υλικά (π.χ. ένας λίθος), με άηχα φωνητικά σύμφωνα καθώς και συγκεκριμένες μορφές ανάσας και με την συμπίεση ρευστών. Κατ' αυτόν τον τρόπο προκύπτει ένα μεγάλο εύρος δεσμών προέλευσης οι οποίοι εκτείνονται από την ανθρώπινη άρθρωση, μέχρι τον χειρισμό αντικειμένων ή το περιβάλλον. Αυτή η ποικιλία αποτελεί μια πλούσια παρακαταθήκη για την ηλεκτροακουστική διερεύνηση.

Ο στικτός θόρυβος αποτελεί στιγμιαίους παλμούς υφής και δεν χρειάζεται απαραιτήτως να κυριαρχεί σε κάποια φασματομορφολογία. Μπορεί για παράδειγμα να αφορά ένα διακοσμητικό, δευτερεύον επίπεδο ή ίχνος, ή μια εφεδρεία προστιθέμενης έντασης.

Ο δεύτερος προσδιορισμός, χωρίς να διαφοροποιείται από τον πρώτο, σχετίζεται με την πυκνότητα – ένα καθεστώς φασματικού κορεσμού το οποίο δεν μπορεί να αποτυπωθεί σε διαστηματικό ή σχετικό τονικό ύψος. Ο *θόρυβος κορεσμού* (*saturate noise*) μπορεί να ιδωθεί ως μια άλλη όψη μερικών από τις πηγές που επισημάνθηκαν παραπάνω (π.χ. η θάλασσα), μπορεί όμως να προκύψει και μέσω της φασματικής συμπίεσης κατά την οποία μια περιοχή του φασματικού χώρου συμπυκνώνεται σε τέτοιο βαθμό ώστε η τονική διακριτότητα να είναι αδύνατη. Μπορεί επίσης να δημιουργηθεί όταν ο φασματικός χώρος πυκνώνει από ενεργά περιγράμματα κινήσεων συνέλιξης και ανατάραξης. Για την δημιουργία του θορύβου χρησιμοποιούνται κατ' αυτόν τον τρόπο συγκεκριμένες σωρευτικές διεργασίες οι οποίες τείνουν προς τον θόρυβο.

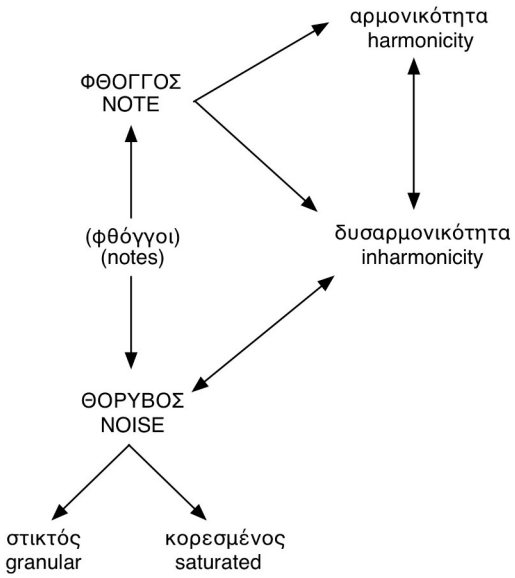
Ο θόρυβος αποτελεί περισσότερο μια σχετική παρά μια απόλυτη έννοια – υφίσταται επειδή κατέχουμε την έννοια του τονικού ύψους. Το διαστηματικό τονικό ύψος αποτελεί μια απόλυτη σταθερά – μπορούμε να προσλάβουμε και να ονομάσουμε τονικά διαστήματα με ακρίβεια –, ενώ ο θόρυβος αποτελεί μια γενικότητα η οποία πρέπει να καθοριστεί φασματομορφολογικά με όρους κίνησης, υφής και συμπεριφοράς εφόσον έχουμε τη δυνατότητα να περιγράψουμε τον πλούτο τους. Σε άλλες περιπτώσεις ο θόρυβος μπορεί να προκύψει σε στενότερες ή ευρύτερες φασματικές περιοχές και έτσι να εξελιχθεί χρωματικά και συνηχητικά, γεγονός το οποίο έχει ως αποτέλεσμα να ανιχνεύεται ένα (σχετικό ή απόλυτο) τονικό ύψος. Επομένως, αν και το διαστηματικό τονικό ύψος με τον θόρυβο αποτελούν κατά κάποιο τρόπο δύο αντιθετικά άκρα, ο θόρυβος μπορεί να προσλάβει μια τονική ταυτότητα όπως και ένας τόνος μπορεί να προσλάβει περιεχόμενο θορύβου. Αν και στην ηλεκτροακουστική μουσική οι φασματομορφολογίες οι οποίες βασίζονται στο θόρυβο έχουν διερευνηθεί εξαντλητικά, χρειάζεται να εκτιμηθούν περισσότερο τα ποιοτικά τους χαρακτηριστικά από τη στιγμή μάλιστα που η κληρονομιά της

διαστηματικής τονικότητας έχει τόσο ισχυρή επίδραση. Μέσω της διερεύνησης του θορύβου η ηλεκτροακουστική μουσική αποζητά να ενσωματώσει την πλήρη φασματική δυναμική ενός διάπλατου ηχητικού κόσμου.

## 11.4. Αρμονικότητα και δυσαρμονικότητα

Σε αντίθεση με το αρμονικό φάσμα το οποίο μπορεί να βασίζεται στις ιδιότητες ταλάντωσης χορδών και στηλών αέρα, το δυσαρμονικό φάσμα δεν ακολουθεί μια συγκεκριμένη διαστηματική οργάνωση. Ένα σύνηθες παράδειγμα δυσαρμονικότητας αποτελούν οι μεταλλικές συνηχήσεις σημάντρων, το οποίο παράλληλα καταδεικνύει το δίλημμα σχετικά με την αμφισημία του δυσαρμονικού φάσματος ως προς το γεγονός πως μπορεί να περιλαμβάνει και κάποια διαστηματικά τονικά ύψη. Το δυσαρμονικό φάσμα καθορίζεται ως ένα φάσμα το οποίο δεν μπορεί να προσδιοριστεί από έναν μοναδικό φθόγγο και οι τονικές συνιστώσες του εκλαμβάνονται ως σχετικές και όχι ως διαστηματικές. Ως αποτέλεσμα ένα συνεχές δυσαρμονικό φάσμα έχει την τάση να εξαπλώνεται σε ροές.

Η δυσαρμονική αμφισημία επιτρέπει φασματικές μεταβολές προς δύο κατευθύνσεις. Κατά πρώτον μπορούμε να κινηθούμε στο διαστηματικό και αρμονικό (τονικό) φάσμα. Κατά δεύτερον, όπως και κατά τη φασματική συμπίεση η οποία επισημάνθηκε στην ανάλυση του φθόγγου, ο δυσαρμονικός κορεσμός –μέσω της άθροισης φασματικών συνιστωσών– μπορεί να αποτελέσει ένα μέσο μεταβολής προς τον θόρυβο. Η δυσαρμονικότητα μπορεί λοιπόν να αποτελέσει έναν χρήσιμο ενδιάμεσο χώρο ο οποίος επιτρέπει την μετακίνηση προς την αρμονικότητα και τους διαστηματικούς τόνους από την μία πλευρά, και προς τον θόρυβο από την άλλη. Στο σχήμα 5 φαίνονται οι δυνατότητες μετασχηματισμού ανάμεσα στον φθόγγο, στη δυσαρμονικότητα και τον θόρυβο, καθώς και η δυνατότητα μεταβολής του φθόγγου (ως διαστηματικό τονικό ύψος) προς τις δύο κατευθύνσεις της αρμονικότητας και της δυσαρμονικότητας.



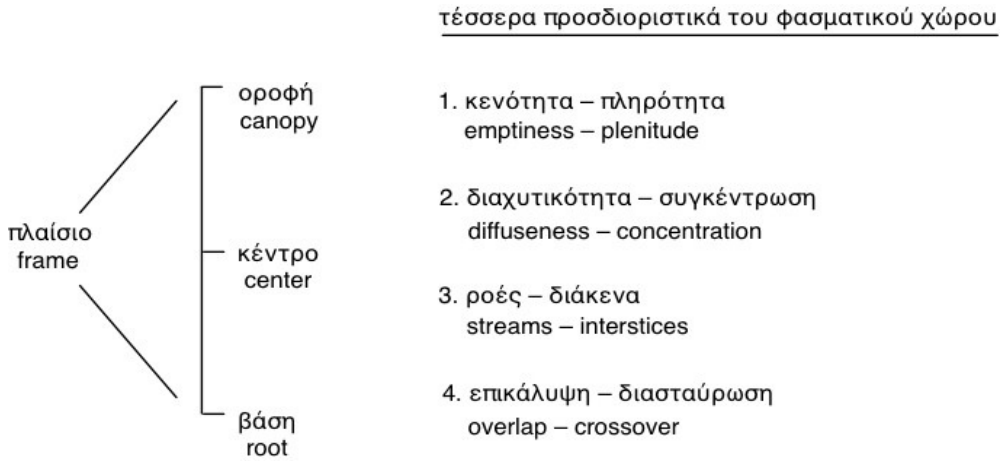

Σχήμα 5. Από τον φθόγγο στον θόρυβο.

## 11.5. Φασματικός χώρος και πυκνότητα

Ο φασματικός χώρος καλύπτει ένα εύρος μεταξύ του χαμηλότερου και του υψηλότερου ακουστού ήχου. Κατά την ανάλυση των διεργασιών κίνησης και ανάπτυξης διατυπώθηκε πως καθώς οι φασματομορφολογίες μεταλλάσσονται χρονικά, κινούνται στον φασματικό χώρο ενώ κατά τον προσδιορισμό των επτά χαρακτηριστικών κινήσεων επισημάνθηκε η κινητική εδραίωση κάποιων μορφών κίνησης και η μη-εδραίωση κάποιων άλλων. Επομένως, συγκεκριμένες μορφές κίνησης καταλαμβάνουν φασματικό χώρο με διαφορετικούς τρόπους.

Οι δυνατότητες του φασματικού χώρου στην ενόργανη (εφόσον γνωρίζουμε την ενορχήστρωση) και στη φωνητική μουσική μας είναι γνωστές εκ των προτέρων, όχι μόνο για το μουσικό σύνολο αλλά και για κάθε όργανο και κάθε φωνή ξεχωριστά, ενώ αναλόγως το είδος της μουσικής έχουμε συγκεκριμένες αναμονές ως προς την αξιοποίηση του. Στην ηλεκτροακουστική μουσική τα όρια του φασματικού χώρου δεν είναι εκ των προτέρων γνωστά αλλά καθορίζονται κατά την πορεία του έργου. Η πλήρωση του φασματικού χώρου, η αίσθηση του χωρικού εύρους, ο τρόπος που αναδεικνύεται, οι θέσεις των υψηλών και των χαμηλών και ο τρόπος επίτευξης τους,

σχετίζονται άμεσα με τις ερμηνείες εξωγενών σημάνσεων από τον ακροατή οι οποίες αποτελούν και ισχυρούς μορφικούς παράγοντες. Χρειαζόμαστε λοιπόν ένα περιγραφικό λεξιλόγιο το οποίο θα μας βοηθήσει να προσδιορίσουμε την *πλήρωση του φασματικού χώρου* (*occupancy of spectral space*). Το σχήμα 6 παρουσιάζει τρία βασικά σημεία αναφοράς.

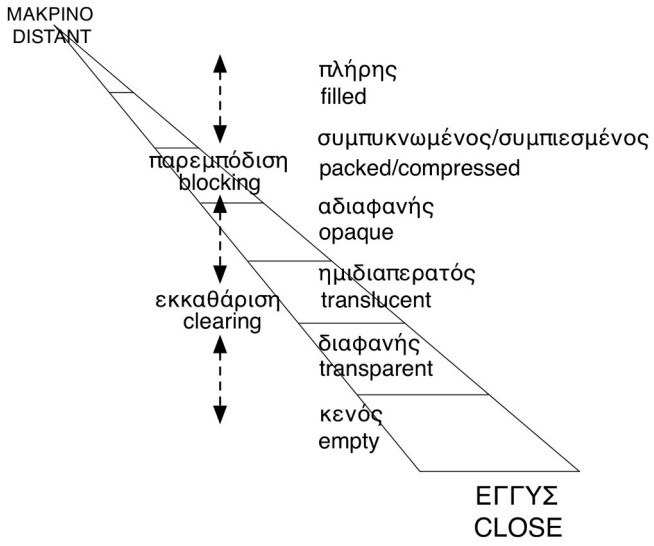



Σχήμα 6. Πλήρωση του φασματικού χώρου.

Η οροφή και η βάση θεωρούνται σημεία οριοθέτησης τα οποία μπορεί να περιέχουν λειτουργίες. Διάφορες υφές για παράδειγμα μπορεί να αιωρούνται από την οροφή και να χρησιμοποιούνται ως σημεία προορισμού ή σημεία εκκίνησης, ενώ ήδη γνωρίζουμε πως το μακρόσυρτο κράτημα (*drone*) μπορεί να λειτουργεί ως μια αναφορά βάσης. Και τα δύο αυτά όρια πλαισιώνουν από κοινού έναν φασματικό χώρο χωρίς να είναι απαραίτητο να ηχούν ταυτόχρονα. Στη μουσική είμαστε εξοικειωμένοι με μια κεντρική περιοχή και ακόμη και εάν σε ένα ηλεκτροακουστικό έργο αυτό δεν είναι ξεκάθαρο, έχουμε παρόλα αυτά επίγνωση της θέσης αυτής. Το συνολικό πλαίσιο φυσικά υποδηλώνει μια διαθέσιμη κεντρική περιοχή.

Τα τέσσερα ακόλουθα προσδιοριστικά συμβάλλουν αισθητά στην περιγραφή της πλήρωσης του φασματικού χώρου, είτε αυτή αφορά ένα μέρος έργου είτε ένα έργο στην ολότητά του:

1. *Κενότητα – πληρότητα* (*emptiness – plenitude*), ο βαθμός κατά τον οποίο ένας χώρος είναι επαρκώς καλυμμένος και πλήρης ή οι φασματομορφολογίες καταλαμβάνουν μικρότερες περιοχές δημιουργώντας μεγάλα κενά και μια αίσθηση κενότητας και πιθανώς φασματικής απομόνωσης.
2. *Διαχυτικότητα – συγκέντρωση* (*diffuseness – concentration*), ο βαθμός κατά τον οποίο ο ήχος είναι εξαπλωμένος και διάσπαρτος στον φασματικό χώρο ή βρίσκεται συγκεντρωμένος και συγχωνευμένος σε περιοχές.
3. *Ροές – διάκενα* (*streams – interstices*), η διαστρωμάτωση του φασματικού χώρου από στενές ή εξαπλωμένες ροές οι οποίες διαχωρίζονται από εμβόλιμα κενά.
4. *Επικάλυψη – διασταύρωση* (*overlap – crossover*), ο τρόπος με τον οποίο ροές ή φασματομορφολογίες παρεισδύουν η μια στον φασματικό χώρο της άλλης, ή κινούμενες περιμετρικά ή διασταυρούμενα η μια έναντι της άλλης κατευθύνονται προς μια νέα περιοχή. Το στοιχείο αυτό σχετίζεται άμεσα με τις διεργασίες κίνησης και ανάπτυξης.




Σχήμα 7. Φασματική πυκνότητα.

Το σχήμα 7 περιγράφει ποιότητες *φασματικής πυκνότητας* (*spectral density*) τις οποίες μπορούμε να φανταστούμε ως ένα πέπλο, ένα παραπέτασμα ή ένα τείχος ευρύτερης ή

μικρότερης έκτασης που επιτρέπουν ή εμποδίζουν στον ήχο να διεισδύσει. Αφορά δηλαδή τον βαθμό με τον οποίο η πυκνότητα είναι ικανή να παρεμποδίσει άλλες υπέρθετες φασματομορφολογίες. Έτσι, ένας συμπυκνωμένος ή συμπιεσμένος φασματικός χώρος είναι τόσο συμπαγής που ασφυκτιά και εμποδίζει άλλες φασματομορφολογίες. Ένας διαφανής φασματικός χώρος επιτρέπει φασματομορφολογίες, ενώ ενδιάμεσες ποιότητες (ημιδιαπερατός, αδιαφανής) προκαλούν φαινόμενα συγκάλυψης (*masking effect*). Η φασματική πυκνότητα σχετίζεται με την προοπτική της απόστασης και πρέπει ως εκ τούτου να λαμβάνεται υπ' όψη η θέση της στον χώρο γενικότερα. Η διάσταση της προοπτικής απεικονίζεται με το συνεχές μακρινό-εγγύς στο σχήμα 7. Εάν για παράδειγμα μια συμπιεσμένη φασματική πυκνότητα πλήρους συχνοτικού εύρους τοποθετηθεί στο προσκήνιο σε μια κοντινή εστίαση, θα δημιουργηθεί ένα συμπαγές τείχος εγγύς του ακροατή εμποδίζοντας άλλες φασματομορφολογίες να την διαπεράσουν. Εάν η ίδια πυκνότητα μετατεθεί προς τα πίσω ο χώρος πλησίον του ακροατή θα ελευθερωθεί έτσι ώστε να μπορεί να καταληφθεί από διαφορετικές φασματομορφολογίες. Μια πυκνότητα βεβαίως δεν είναι απαραίτητο να έχει μια σταθερή προοπτική. Υπάρχουν προσληπτικά όρια σε σχέση με τον όγκο της φασματομορφολογικής πληροφορίας ο οποίος μπορεί να καταλάβει τον φασματικό και στερεοφωνικό χώρο: η υψηλή πυκνότητα αποδεικνύεται εχθρός της λεπτομέρειας στα κατώτερα επίπεδα.

## 12. Χώρος και χωρική μορφολογία

Η έννοια του φασματικού χώρου εμπεριέχει μια αναλογικότητα: τα υψηλότερα τονικά ύψη μπορούν να εκληφθούν ως χωρικά υψηλότερα και τα χαμηλά ως χαμηλότερα, τα οποία εάν όμως ιδωθούν με πραγματικούς όρους χωρικών διαστάσεων δεν είναι "εκ φύσεως" υψηλά ή χαμηλά. Ένας λόγος για τον οποίον στην ηλεκτροακουστική μουσική εξομοιώνουμε το φασματικό ύψος/ βάθος με το πραγματικό ύψος/ βάθος, μπορεί να αποτελεί το γεγονός πως τα υψηλά τονικά ύψη από φυσικής πλευράς θεωρούνται μικρότερα και επομένως μη εδραιωμένα. Ένας άλλος λόγος μπορεί να αποτελεί το γεγονός πως οι υψηλοί βαθμοί φασματικής κινητικότητας σχετίζονται με τις υψηλότερες τονικές περιοχές (κατ' αντιστοιχία ίσως με την πτέριση;) οι οποίες συχνά μπορούν να εντοπιστούν χωρικά σε αντιδιαστολή με την ασαφή περισσότερο

διάσπαρτη χωροθέτηση των μπάσων ήχων. Παρ' όλα αυτά η χωρική πρόσληψη συνδυάζει τις δύο αυτές πτυχές, μια περισσότερο κατ' αναλογία και μια πραγματική.

Η ενότητα αυτή πραγματεύεται τον προσδιορισμό μιας γραμματικής της χωροθέτησης. Οι φασματομορφολογικές μεταβολές – στον φασματικό χώρο και στην πυκνότητα, στο δυναμικό επίπεδο, στις διεργασίες κίνησης και ανάπτυξης – προϋποθέτουν καθαυτές χωρικές τοποθετήσεις και κινήσεις, προϋποθέσεις οι οποίες μπορούν να αναπτυχθούν από τον συνθέτη. Οι διαβαθμίσεις στην χωρική προοπτική εκτός του ότι ενδυναμώνουν τον χαρακτήρα και την επίδραση μιας φασματομορφολογίας αποτελούν και ένα μέσο σκιαγράφησης της μουσικής δομής. Ο πραγματικός χώρος μπορεί να προσομοιωθεί πιστά, όπως στην περίπτωση κατά την οποία η μουσική αναπτύσσεται σε μια προσομοίωση ακουστικής δωματίου ή αίθουσας. Η ηλεκτροακουστική όμως μουσική δεν περιορίζεται στη χωρική ρεαλιστικότητα και ένας συνθέτης μπορεί για παράδειγμα να αντιπαραθέσει και να διαρρήξει χώρους, μια εμπειρία η οποία είναι αδύνατο να βιωθεί στην πραγματική ζωή. Η ηλεκτροακουστική μουσική έχει την δυνατότητα να ενσωματώσει ένα μεγάλο εύρος χωρικού βιώματος που μπορεί πιθανώς να προέρχεται και από μια μακρόχρονη εμπειρία οικείων, αχανών χώρων και να τους συμπτύξει στην σχετικά μικρή χρονική έκταση ενός μουσικού έργου. Για τον λόγο αυτόν η ηλεκτροακουστική μουσική αποτελεί μια ξεχωριστή τέχνη.

Η χωρική πρόσληψη είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με το φασματομορφολογικό περιεχόμενο και οι περισσότεροι ακροατές δεν μπορούν εύκολα να αξιολογήσουν τον χώρο ως μια ξεχωριστή εμπειρία. Η αντίληψη της χωρικότητας μπορεί να αποκτηθεί μέσω της επικεντρωμένης ακρόασης χώρων στα έργα, ως μια διαφορετική λειτουργία από αυτήν της φασματομορφολογικής ενδυνάμωσης. Για τον λόγο αυτόν χρησιμοποιώ τον όρο *χωρομορφολογία* (*spatiomorphology*) προκειμένου να υπογραμμίσω την ιδιαίτερη επικέντρωση στη διερεύνηση χωρικών ποιοτήτων και χωρικών διαβαθμίσεων οι οποίες συγκροτούν μια διαφορετική ή και ανεξάρτητη κατηγορία ηχητικής εμπειρίας. Στην περίπτωση αυτή η φασματομορφολογία αποτελεί το μέσο με το οποίο ο χώρος μπορεί να εξερευνηθεί και να βιωθεί. Ο χώρος, καθώς

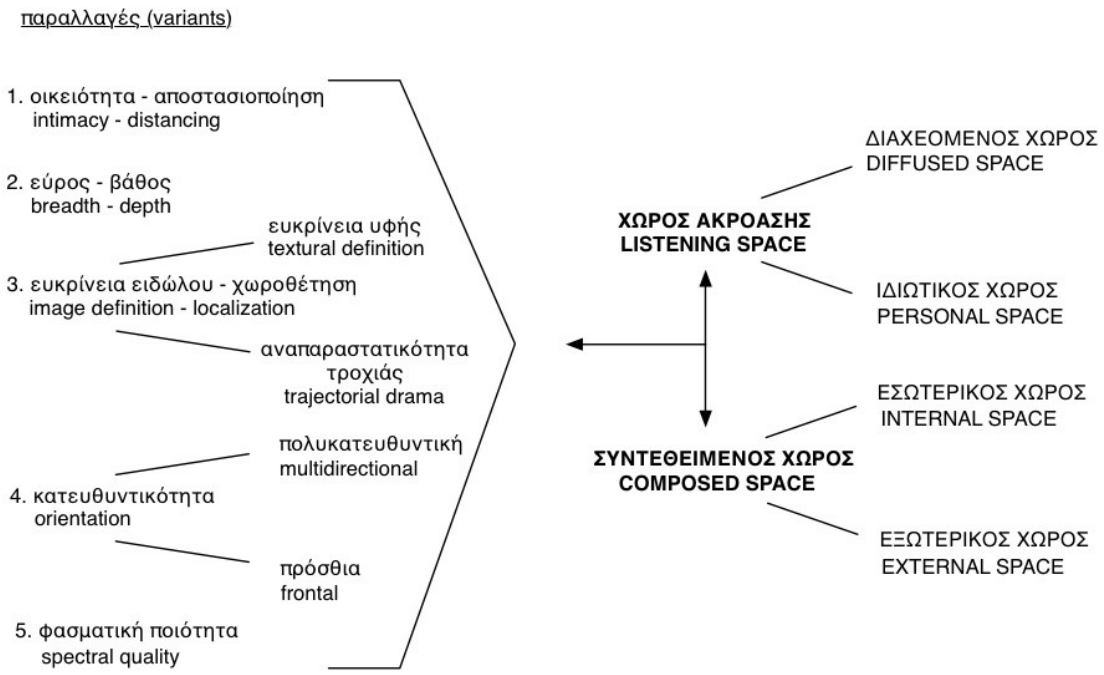
προσλαμβάνεται μέσω της φασματομορφολογίας, μετουσιώνεται σε μια νέα μορφή δεσμού "προέλευσης".

Τόσο οι λεπτομερείς κανόνες αυτής της γραμματικής όσο και οι ψυχολογικές νοηματοδοτήσεις της χωρικής αντίληψης παρουσιάζουν μια αστάθεια, καθώς εξαρτώνται όχι μόνο από τον χώρο ο οποίος δημιουργείται μέσω της σύνθεσης αλλά και από τη σχέση μεταξύ του συνθετικού και του ακουστικού χώρου στον οποίο αναπαράγεται η σύνθεση. Αυτό αποτελεί την πρώτη βασική διάκριση η οποία αποτυπώνεται στο σχήμα 8, όπου το βέλος διπλής κατεύθυνσης αποτυπώνει την αλληλεξάρτηση του *συντεθειμένου χώρου* (*composed space*) – ο χώρος ο οποίος συντίθεται σε ένα μέσο καταγραφής, και του *χώρου ακρόασης* (*listening space*) – ο χώρος στον οποίο αναπαράγεται ο συντεθειμένος χώρος. Οι χώροι ακρόασης χωρίζονται σε δύο κατηγορίες αναλόγως την τοποθέτηση του ακροατή ως προς την παλλόμενη ηχητική πηγή (ηχεία ακρόασης). Κατά την ιδιωτική ακρόαση (*personal listening*) ο ακροατής βρίσκεται σε κοντινή απόσταση από τις πηγές ενός πρόσθιου ειδώλου, ενώ κατά τα δημόσια συμφραζόμενα ο ακροατής μπορεί να βρίσκεται σε ένα πλήθος διαφορετικών απόμακρων ή περικεντρικών σημείων σχετικά με το πρόσθιο είδωλο αναφοράς. Επιπρόσθετα ένας διαχεόμενος χώρος (*diffused space*) – με τη χρήση ενός πολυκάναλου συστήματος ηχείων – παρέχει τη δυνατότητα για έναν δραστικά εκτεταμένο και πολυκατευθυντικό αναπροσανατολισμό του (στερεοφωνικά συντεθειμένου) χώρου. Τόσο ο ιδιωτικός χώρος ακρόασης όσο και ο διαχεόμενος χώρος ακρόασης είναι ευάλωτοι σε πρακτικές οι οποίες αποδυναμώνουν την χωρική πρόσληψη. Στον ιδιωτικό χώρο, ο ακροατής και τα ηχεία βρίσκονται συνήθως πρόχειρα τοποθετημένα χωρίς να υπολογίζεται το στερεοφωνικό είδωλο, ενώ ένας επιτυχημένος διαχεόμενος χώρος αποτελεί έναν σύνθετο συνδυασμό ο οποίος περιλαμβάνει τόσο τον τύπο των ηχείων όσο και την τοποθέτηση τους, αλλά και την ίδια την τέχνης της διάχυσης.

Έχω εντοπίσει πέντε βασικές *παραλλαγές του ιδιωτικού/ διαχεόμενου χώρου* οι οποίες μπορούν να τροποποιηθούν σημαντικά ή να μεταβληθούν προς τη μια ή την άλλη κατεύθυνση, αναλόγως των συνθηκών του χώρου ακρόασης και τη μορφή της διάχυσης. Ο ακροατής μπορεί να αντιληφθεί αυτές τις παραλλαγές στην περίπτωση

μόνο που έχει τη δυνατότητα να συγκρίνει διαφορές στην πρόσληψη του ίδιου έργου όταν αυτό αναπαράγεται σε διαφορετικές συνθήκες ακρόασης, περίπτωση πάντως η οποία δεν είναι συνήθως πρακτικά εφικτή.

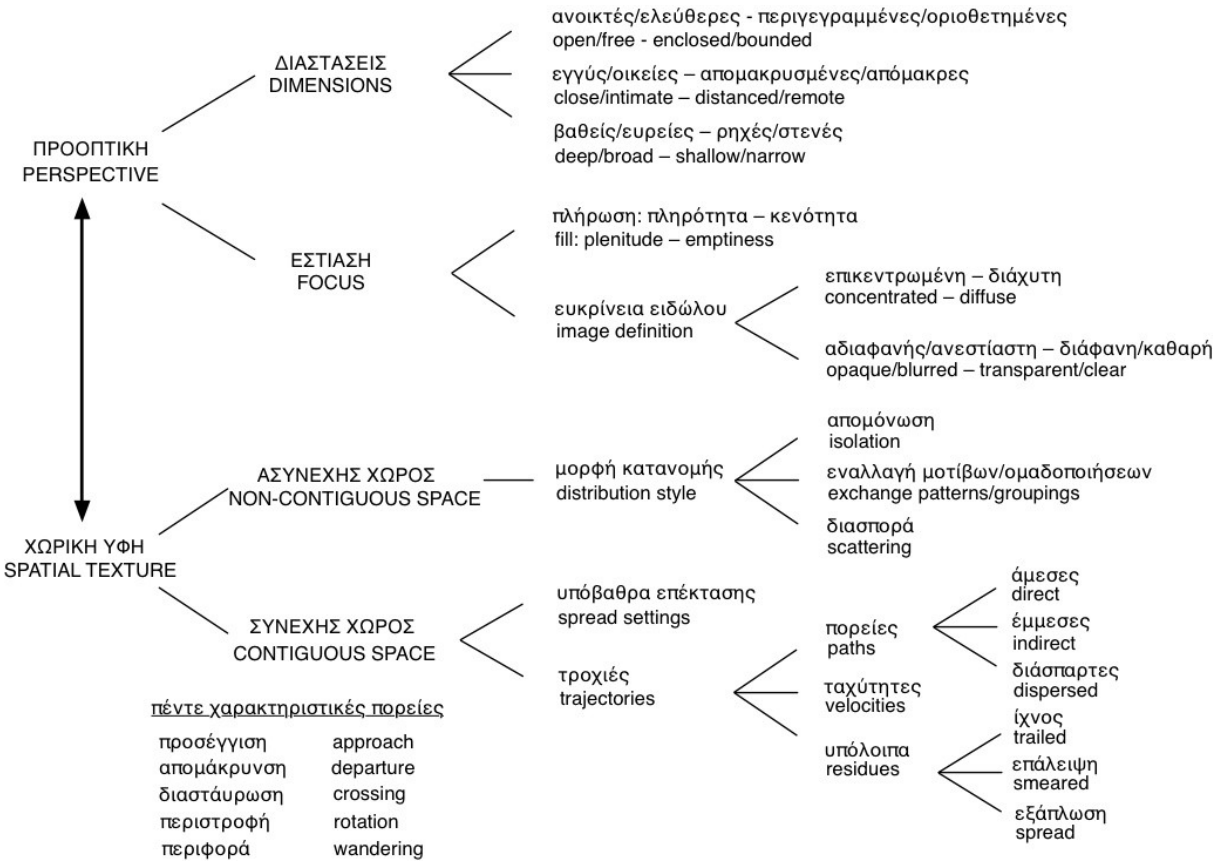
Ο συντεθειμένος χώρος μπορεί να χωριστεί σε δύο κατηγορίες. Ο *εσωτερικός χώρος* (*internal space*) προκύπτει όταν μια φασματομορφολογία από μόνη της θεωρείται πως περιβάλλει έναν χώρο. Οι εσωτερικές συνηχήσεις αντικειμένων (συνηχήσεις ξύλινων κοιλοτήτων, μεταλλικές συνηχήσεις, συνηχήσεις από το pizzicato εγχόρδων κ.λπ.) δίνουν την εντύπωση πως οι δονήσεις τους περιβάλλονται από κάποια μορφή στερεού υλικού. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο εσωτερικός χώρος αποκτά έναν δεσμό προέλευσης καθώς προκύπτει η ανάγκη πρόσδεσης σε ένα πραγματικό ή υποθετικό παλλόμενο σώμα.




Σχήμα 8. Συνθετικοί χώροι και χώροι ακρόασης.

Ενώ η αίσθηση του εσωτερικού χώρου δεν είναι απαραίτητο να είναι παρούσα σε κάποιο έργο, ο *εξωτερικός χώρος* (*external space*) (σχήμα 9) είναι περισσότερο σημαντικός από τον εσωτερικό καθώς δεν μπορεί να υπάρξει μουσική χωρίς αυτόν. Ο εξωτερικός χώρος, τον οποίο εμείς προσλαμβάνουμε μέσω ανακλάσεων, υφίσταται

έξω και γύρω από τις φασματομορφολογίες – εξωτερικοί/ ανοικτοί χώροι (*outdoor/ open spaces*) ή εσωτερικοί/ περιγεγραμμένοι χώροι (*indoor/ enclosed spaces*), οι οποίοι παρέχουν το υπόβαθρο για φασματομορφολογική δράση. Οι εξωτερικοί χώροι παρουσιάζουν μια προοπτικότητα και στην περίπτωση μάλιστα της πρόσθιας στερεοφωνίας η αντιστοιχία με την γραμμική προοπτική της όρασης είναι εντυπωσιακή: κοιτώντας ανάμεσα στο "στερεοφωνικό παράθυρο" μεταξύ των δύο ηχείων, ο ακροατής μπορεί να αντιληφθεί πολύ ευρύτερους χώρους από το πραγματικό χωρικό εύρος ανάμεσα στα ηχεία, χώροι οι οποίοι εκτείνονται πέρα από τα όρια του πραγματικού βάθους του χώρου ακρόασης. Όταν οι φασματομορφολογίες φαίνεται να δρουν κοντινά στον ακροατή σαν να μοιράζονται τον ίδιο χώρο με αυτόν, προκύπτει μια αίσθηση χωρικής οικειότητας (οικειότητα η οποία χάνεται εύκολα στους διαχεόμενους χώρους ακρόασης).




Σχήμα 9. Εξωτερικός χώρος.

Η *ευκρίνεια του ειδώλου* (*image definition*) μπορεί να αναλυθεί σε δύο ομάδες παραμέτρων. Η διαφάνεια και η αδιαφάνεια έχουν ήδη αναφερθεί κατά τη φασματική πυκνότητα. Εδώ επαναλαμβάνονται ως ιδιότητες της χωρικής *εστίασης,* αλλά επεκτείνονται επίσης και με τις έννοιες του χωρικά ανεστίαστου (*spatially blurred*) και του χωρικά καθαρού (*spatially clear*) ειδώλου – ο βαθμός με τον οποίο η πλήρωση ενός χώρου ξεκάθαρα ευκρινής ή όχι. Πρέπει να επισημανθεί πως ένα μακρινό είδωλο μπορεί να είναι ανεστίαστο ή καθαρό στον ίδιο βαθμό που μπορεί και ένα κοντινό είδωλο. Η δεύτερη παράμετρος η οποία σχετίζεται με την ευκρίνεια του ειδώλου αφορά στην επικεντρωμένη/ εκτενή εστίαση – ο βαθμός κατά τον οποίο η προσοχή του ακροατή εστιάζεται σε μια μικρή (κεντρική) περιοχή του χώρου ή σε μια ετερογενή δραστηριότητα η οποία εξαπλώνεται στον χώρο. Αυτό με τη σειρά του συνδέεται με την έννοια της *χωρικής πλήρωσης* (*spatial fill*) – πόσο αραιο-κατανεμημένος ή πυκνο-κατανεμημένος παρουσιάζεται ο χώρος.

Η *χωρική υφή* (*spatial texture*) αφορά τον τρόπο με το τον οποίο ανακύπτει η προοπτική του χώρου κατά τη χρονική εξέλιξη. Αυτό αποτελεί ένα ζήτημα *συνέχειας* (*contiguity*). Ο χώρος είναι συνεχής όταν προκύπτει για παράδειγμα από μια συνεχή χωρική κίνηση (όπως συμβαίνει κατά μια χειρονομική κίνηση από τα αριστερά προς τα δεξιά) ή όταν μια φασματομορφολογία καταλαμβάνει ένα εκτεταμένο υπόβαθρο (χωρίς χωρικά κενά). Ο *ασυνεχής χώρος* (*non-contiguous space*) ανακύπτει όταν παρουσιάζονται φασματομορφολογίες σε διαφορετικές χωρικές τοποθεσίες ούτως ώστε δύο διαδοχικές ενέργειες να μην αποτελούν κοντινούς εταίρους: δεν υπάρχει η αίσθηση πως μια φασματομορφολογία καταλαμβάνει ή κινείται σε όμορες περιοχές του χώρου. Η διάκριση μεταξύ της συνέχειας και της ασυνέχειας δεν είναι πάντοτε σαφής. Μπορούμε να φανταστούμε μια πολύ ενεργή, εξελισσόμενη, τραχεία υφή η οποία εντοπίζεται σε ένα πλήθος στικτών σημειακών πηγών μεταβλητής έντασης, στην έκταση ενός στερεοφωνικού πεδίου. Οι σημειακές πηγές τοποθετούνται μη-συνεχόμενα με τέτοιο τρόπο ώστε η προσοχή εστιάζεται κάθε φορά στο σημείο εκείνο του οριζόντιου χώρου όπου μια συγκεκριμένη στίξη ξεχωρίζει στο ανάγλυφο. Κατ΄ αυτόν τον τρόπο ένα προσηλωμένο αυτί (μάτι) στοχεύει μεταξύ μη-συνεχόμενων θέσεων. Με την πάροδο ωστόσο μιας ικανής χρονικής περιόδου τα επιμέρους ασυνεχή σημεία της συγκεκριμένης υφής, τα οποία προσλαμβάνονται ως ένα σύνολο,

καλύπτουν έναν συνεχή χώρο. Κατ΄ αυτόν τον τρόπο ο συγκεκριμένος χώρος σε ένα κατώτερο επίπεδο παρουσιάζεται ανομοιόμορφα ασυνεχής αλλά σε ένα υψηλότερο επίπεδο συνεχής, μια χαρακτηριστική χωρική συμπεριφορά η οποία απαντάται σε δυναμικές υφές. Συμπερασματικά, η συνέχεια διαφοροποιείται αναλόγως το δομικό επίπεδο στο οποίο αναφερόμαστε και καθορίζεται από τον τύπο της φασματομορφολογίας και τον βαθμό της *χρονικής συνέχειας* (*continuity over time*). Η *μορφή κατανομής* (*distribution style*) των ασυνεχών χώρων μπορεί να κυμαίνεται μεταξύ της έκθεσης μεμονωμένων χωρικών σημείων και της διασποράς σε μικρότερες ή ευρύτερες περιοχές. Μπορούν να προκύψουν μοτίβα κατανομής ως αποτέλεσμα επανεμφάνισης της ίδιας χωρικής τοποθέτησης ή μέσω επαναλήψεων ενός συνόλου θέσεων. Τα μοτίβα εναλλαγής αριστερής-δεξιάς θέσης για παράδειγμα αποτελούν μια συνήθη πρακτική.

Ο *συνεχής χώρος* (*contiguous space*) μπορεί να αναπαρασταθεί από μια φασματομορφολογία η οποία επεκτείνεται σε μια περιοχή, ενώ ιδιαιτέρως χαρακτηριστικές είναι οι χειρονομικές τροχιές. Μπορεί να ακολουθήσουν άμεσες (γραμμικές) ή έμμεσες *πορείες* (*paths*) – εναλλαγές κατεύθυνσης ή ποικιλίες καμπυλόγραμμων τροχιών – ακόμη και να υποδιαιρεθούν και να διασπαρούν σε πολλαπλές κατευθύνσεις. Η ταχύτητα τους μπορεί να ποικίλλει κατ' αντιστοιχία με το επιθυμητό μορφότυπο ενέργειας της τροχιάς σε σχέση με την απόσταση που πρέπει να καλυφθεί, και είναι στενά συνδεδεμένη με μεταβολές στην φασματική ενέργεια. Παραθέτονται πέντε χαρακτηριστικές πορείες οι οποίες αντιπροσωπεύουν τις βασικές κατευθυντικότητες εύρους/ βάθους: προσέγγισης (*approach*), απομάκρυνσης (*departure*), διασταύρωσης (*crossing*), περιστροφής (*rotation*), περιφοράς (*wandering*). Μια τροχιά δεν αποτελεί απαραίτητα μια συμπτυγμένη σημειακή πηγή. Καθώς η κεφαλή ή το κύριο σώμα μιας χειρονομίας κινείται στον χώρο μπορεί να αφήσει υπόλοιπα πίσω της. Μια τροχιά μπορεί λοιπόν να αφήσει ίχνη, μπορεί να επαλειφθεί εκτεινόμενη στον χώρο ή να εξαπλωθεί με έναν πιο ισότιμο τρόπο στον χώρο. Ενδέχεται η εδραίωση ενός υπολοίπου να αποτελεί μέρος του μετασχηματισμού μιας χειρονομίας σε ένα υπόβαθρο επέκτασης (*spread setting*) – το υπόβαθρο επέκτασης θεμελιώνεται από μια τροχιά.

Παραθέτονται, τέλος, κάποιες κατευθυντήριες γραμμές οι οποίες μπορεί να βοηθήσουν στο να προσδιοριστεί η καθολική χωρική μορφή ενός έργου στο σύνολο της:

1. *Μοναδιαίο χωρικό υπόβαθρο* (*single spatial setting*). Το μοναδιαίο υπόβαθρο παρουσιάζει δύο πτυχές. Αφενός στις περιπτώσεις όπου ένα έργο διατάσσεται ως μια ενιαία μορφή χώρου την οποία ο ακροατής αντιλαμβάνεται κατά την έναρξη. Αφετέρου, ως διαφορετικές πτυχές χώρου οι οποίες ανακύπτουν με την πάροδο του χρόνου. Η χωρική αντίληψη είναι σωρευτική και ο ακροατής σταδιακά διαπιστώνει πως υπάρχει μια καθολική χωρική τοπολογία η οποία εφαρμόζεται στο σύνολο του έργου. Τα όρια της εγγύτητας και της απόστασης για παράδειγμα είναι πιθανώς δυσδιάκριτα μέχρι το έργο να εξελιχθεί χρονικά κατά ένα μέρος.
2. *Πολλαπλά χωρικά υπόβαθρα* (*multiple spatial settings*). Καθ' όλη τη διάρκεια του έργου ο ακροατής αντιλαμβάνεται διαφορετικές μορφές χώρου οι οποίες δεν μπορούν να προσδιοριστούν ως ένα μοναδιαίο υπόβαθρο.
3. *Χωρική ταυτοχρονία* (s*patial simultaneity*). Μπορούμε να φανταστούμε μια υποβλητική στικτική υφή απευθείας μπροστά μας σαν να βρίσκεται στην πραγματικότητα εντός του χώρου ακρόασης μας, ενώ σε κάποια απόσταση μια πόρτα κλείνει σε έναν μεγάλο αντηχητικό χώρο. Αντιλαμβανόμαστε ταυτόχρονους χώρους.
4. *Επαγωγική χωρική ταυτοχρονία* (*implied spatial simultaneity*). Η επαγωγική ταυτοχρονία προκύπτει όταν παραμένει στον ακροατή η αντίληψη της ύπαρξης ενός χώρου κατά την απουσία του. Περιπτώσεις αυτού του είδους αφορούν για παράδειγμα αντιθετικούς χώρους οι οποίοι αντιπαραβάλλονται και εναλλάσσονται (χωρική παρεμβολή) δίνοντας την αίσθηση μιας ταυτοχρονίας αν και οι χώροι εμφανίζονται διαδοχικά. Αυτό σχετίζεται με την κινηματογραφία όταν αντιθετικές λήψεις οι οποίες εκτυλίσσονται σε χρονική διαδοχή εναλλάσσονται διακοπτόμενες (intercut) και εμείς παρ' όλα αυτά τις αντιλαμβανόμαστε ως ταυτόχρονες.
5. *Χωρική μετάβαση* (*spatial passage*). Μια μετάβαση μεταξύ χώρων μπορεί να είναι αιφνίδια (*ασυνεχής μετάβαση – interrupted passage*), επαναληπτικά

εναλλασσόμενη (*εμβόλιμη μετάβαση – interpolated passage*), είτε προοδευτικά συνδυαστική (*σταδιακή μετάβαση – graduated passage*).

6. *Χωρική εξισορρόπηση* (*spatial equilibrium*). Ποια είναι η σχετική ισορροπία μεταξύ μορφών προοπτικής και χωρικής υφής σε μια σύνθεση; Δίνεται περισσότερη έμφαση σε μια μορφή χώρου απ' ότι σε μια άλλη; Υπάρχουν μεταβολές ή αμοιβαίες εναλλαγές μεταξύ διαφορετικών χώρων;

## 13. Τελικές παρατηρήσεις

Η φασματομορφολογία σχετίζεται με όρους πρόσληψης και αντίληψης φασματικών ενεργειών και μορφωμάτων στον χώρο, συμπεριφορών, διεργασιών κίνησης και ανάπτυξης και των σχετιζόμενων λειτουργιών σε μουσικά συμφραζόμενα. Αν και η φασματομορφολογική περιγραφή στην λεπτομέρεια της μερικές φορές δεν είναι εύκολα κατανοητή, ιδιαίτερα δε στις περιπτώσεις που δεν υπάρχει εκτενής εξοικείωση με το πλήθος έργων της ηλεκτροακουστικής μουσικής, αποτελεί κάθε άλλο παρά μια εσωστρεφή διεργασία. Η φασματομορφολογική θεώρηση είναι κατά κανόνα στοιχειώδης και εύληπτη επειδή εδράζεται σε ηχογενή και μη-ηχογενή βιωματικά φαινόμενα εκτός μουσικής, μια γνώση την οποία ο καθένας κατέχει – υπάρχει ένας ισχυρός δεσμός ενδογενούς-εξωγενούς. Κατ' αυτήν την έννοια η φασματομορφολογία πηγάζει από μια κοινή, συλλογική, έμφυτη βάση η οποία παρέχει το πλαίσιο για την ιδιαίτερη καλλιτεχνική δημιουργία της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Η διερεύνηση και ο προσδιορισμός των έμφυτων δεσμών αποτελεί σημαντικό στοιχείο για την επικοινωνία συνθέτη-ακροατή επειδή μια νέα μουσική "γλώσσα" (εάν κάτι τέτοιο είναι δυνατό), ή σημαντικές μετατοπίσεις στην υπάρχουσα γλώσσα, δεν δημιουργείται εν κενώ αλλά πρέπει να έχει κάποια κοινά φυσικά-πολιτισμικά θεμέλια προκειμένου να γίνεται καταληπτή από τον ακροατή. Καμία συλλογιστική ή θεωρία για τις μετατοπίσεις της γλώσσας δεν χρειάζεται να διαμορφωθεί εκ των προτέρων, όμως οι διεργασίες μιας "νέας" γλώσσας πρέπει τελικά να είναι ευεξήγητες. Κατ' αυτόν τον τρόπο μπορούμε να είμαστε σε θέση όχι μόνο να εξηγούμε πως και γιατί η ηλεκτροακουστική μουσική προσδιορίζεται με τον τρόπο που αυτό συμβαίνει, αλλά και να έχουμε επίσης τα μέσα να αρθρώνουμε την προβληματική μας όταν αντιδρούμε σε κάποιο συγκεκριμένο έργο (υπάρχει μάλιστα ένα πλήθος

ηλεκτροακουστικών έργων τα οποία δεν είναι ικανοποιητικά). Αυτό αποκτά ακόμα μεγαλύτερη σημασία για μια μουσική η οποία είναι τόσο στενά συνδεδεμένη με μέσα παραγωγής –υπολογιστές και τεχνολογία– ο ρόλος των οποίων αποτελεί ένα μυστήριο και είναι άγνωστος στους περισσότερους ακροατές, ειδικότερα από τη στιγμή που η παραδοσιακή ενόργανη και φωνητική χειρονομία είναι συχνά απούσα ή δεν είναι άμεσα προφανής. Έχοντας ως αφετηρία επομένως την αποκωδικοποίηση της πρόσληψης, η φασματομορφολογία αποτελεί μια απόπειρα να παραχθεί μια συλλογική γνώση ενός μεγάλου εύρους επιμέρους μορφών ηλεκτροακουστικής μουσικής, οι οποίες ξεκίνησαν να δημιουργούνται από τη γέννηση του μέσου στην δεκαετία του 1950.

# Παράρτημα Β'

## Denis Smalley:

## "Η χωρομορφή και το ακουσματικό είδωλο"*

Σκοπός του άρθρου αυτού είναι να παραθέσει ένα πλαίσιο διερεύνησης των χωρικών εννοιών, καθώς μια διεξοδική πραγμάτευση για την ακουσματική μουσική που θα βασίζεται σε αυτές μπορεί να αποκομίσει οφέλη. Σημείο εκκίνησης αποτέλεσε μια προσωπική εμπειρία ακρόασης ηχοτοπίου κατά την οποία εντοπίστηκαν στρατηγικές ακρόασης και στοιχειώδεις αντιλήψεις σε σχέση με την διάταξη και τη συμπεριφορά του ηχητικού περιεχομένου. Προέκυψε έτσι η ανάγκη μιας πραγμάτευσης η οποία θα εμπεριέχει τη λειτουργία δεσμού-πηγής του ήχου σε ένα γενικότερο πλαίσιο και θα δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στον τρόπο με τον οποίο η βιωματική εμπειρία διαφορετικών αισθητηριακών λειτουργιών από αυτήν της ακοής, εμπλέκεται στην αντίληψη του χώρου και στη διαδικασία της ακουσματικής ακρόασης. Ακολούθως και πριν εστιάσουμε με περισσότερη λεπτομέρεια στην ακουσματική μουσική, το κέντρο βάρους μετατίθεται σε ένα χωρικό μοντέλο δεσμού-πηγής το οποίο βασίζεται στην παραγωγή χώρου μέσω χειρονομικών διεργασιών κατά τη μουσική επιτέλεση, αρχικά εμβαθύνοντας στον φασματικό χώρο (spectral space) όπου σχετικές είναι οι αντιλήψεις της ελκτικότητας (gravitation) και των διαγωνίων δυνάμεων (diagonal forces). Προέκυψαν έτσι έννοιες οι οποίες εντοπίζονται στο επίκεντρο της δόμησης του προοπτικού χώρου (perspectival space) σε σχέση με την δεσπόζουσα θέση του ακροατή (listener's vantage point). Η τελευταία ενότητα εξετάζει μια μεθοδολογία για τη διερεύνηση της χωρομορφής (space-form).

## 1. Εισαγωγή

Η ακουσματική μουσική αποτελεί το μοναδικό μέσο ηχητικής εκφοράς στο αισθητικό επίκεντρο του οποίου βρίσκεται ο χώρος και η χωρική εμπειρία. Αν και υπάρχουν αρκετές αξιόλογες μελέτες κυρίως από συνθέτες σχετικές με τα χωρικά χαρακτηριστικά και την λειτουργία του χώρου, οι αντιλήψεις είναι κατά κάποιον τρόπο διάσπαρτες και μέχρι τώρα δεν υπάρχει κάποιο ουσιαστικό, ενοποιημένο σώμα στο συγκεκριμένο θέμα ούτε κάποιο συμπαγές πλαίσιο το οποίο να παρέχει μια

* Smalley, Denis. 2007. Space-form and the acousmatic image, Organised Sound 12(1): 35–58. Μετάφραση Τ. Διαμαντόπουλος.

σχετικά ασφαλή βάση για τη χωρική διερεύνηση. Η μελέτη αυτή προσβλέπει στο να παράσχει την έναρξη ενός τέτοιου πλαισίου καθώς και μια κατευθυντήρια λογική για μελλοντικές μελέτες.

Ξεκινώ πρωταρχικά με την εμπειρική βάση στην οποία εδράζεται η αντίληψη μας για τον χώρο καθώς αυτή αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση προκειμένου να προσδιορίσουμε τον τρόπο με τον οποίο η ακουσματική μουσική σχετίζεται γενικότερα με την χωρική εμπειρία. Εξετάζω στη συνέχεια τους τρόπους προσδιορισμού χωρικών μορφοτύπων μέσω προσεγγιστικών μεθόδων οι οποίες βασίζονται στις λειτουργίες δεσμού-πηγής, στη σύνθεση του φασματικού χώρου και στη δημιουργία προοπτικής λαμβάνοντας υπόψιν πως ο βαθμός αποτελεσματικότητας της χωρικής αντίληψης εξαρτάται από την δεσπόζουσα θέση του ακροατή. Καθώς τα χωρικά μορφότυπα συναθροίζονται σε μια χωρομορφή, κύριος στόχος μου είναι να καταδείξω πως μια διεξοδική διερεύνηση της ακουσματικής μουσικής βασισμένη στη χωρομορφή αποτελεί μια μέθοδο ολοκλήρωσης των πολλαπλών εκφάνσεων του ακουσματικού ειδώλου. Μια τέτοια προσέγγιση της χωρομορφής διαφέρει από άλλες μεθοδολογίες στο γεγονός πως τοποθετεί τον χρόνο στην υπηρεσία του χώρου.

Παρόλο που επικεντρώνομαι στην ακουσματική μουσική πολλά μπορούν να εφαρμοστούν και σε άλλες μορφές της ηλεκτροακουστικής μουσικής με ακουσματικό χαρακτήρα, ενώ καθώς θα πραγματευτώ το καθιερωμένο μοντέλο του "επιτελεστικού χώρου" (performed space) οι προτάσεις που θα παρουσιάσω μπορούν να επεκταθούν και στα ιδιώματα της ζωντανής και της διαδραστικής επιτέλεσης.

Θέτοντας τον χώρο ως κυρίαρχο μορφοποιητικό στοιχείο αποτελεί προϋπόθεση η αναδιάταξη των ακουστικών μας προτεραιοτήτων και των σημείων έμφασης που δίνουμε: κατά την προσωπική μου εμπειρία δεν είμαστε αρκετά εξοικειωμένοι με την ακουστική αναγνώριση των χωρικών χαρακτηριστικών, χωρικών μορφοτύπων και χωρομορφών, εν μέρει επειδή υπάρχει ένα πλήθος άλλων στοιχείων για να εστιάσουμε ακουστικά. Αυτό όμως μπορεί και να συμβαίνει επειδή δεν είμαστε βέβαιοι τι ουσιαστικά αφορά ο χώρος με ηχητικούς όρους, είτε λόγω έλλειψης μιας επαρκούς συνολικής θεώρησης εννοιών προκειμένου να συζητήσουμε για αυτό, είτε

ακόμη επειδή του αποδίδουμε μια σημασία περιφερειακής αντί για κεντρικής βαρύτητας.

Θα ξεκινήσω λοιπόν περιγράφοντας μια προσωπική ακουστική μου εμπειρία.

## 2. Το ηχοτοπίο του Orbieu

Είναι περασμένες εννιά, τέλη Ιουνίου. Ξεκινάει να βραδιάζει. Κάθομαι στο πλάι ενός παράθυρου στον πρώτο όροφο μιας οικίας στην άκρη ενός χωριού της νότιας Γαλλίας. Το σπίτι βρίσκεται σε μια σειρά πολύχρωμων οικημάτων στην προκυμαία του ποταμού Orbieu. Στον δρόμο της προκυμαίας που περνάει μπροστά από το οίκημα, αυτή την ώρα της ημέρας διασχίζουν τα πλέον εκκεντρικά οχήματα, ενώ στην άλλη του πλευρά βρίσκεται μια σειρά από ψηλά σκιερά πλατάνια φυτεμένα εκεί από τις αρχές του αιώνα, διαγράφοντας τα όρια της προκυμαίας. Πίσω από τους κορμούς των δέντρων σχεδόν εξ επαφής υπάρχει ένα χαμηλό πέτρινο τοιχίο και αμέσως μετά μια κατωφέρεια είκοσι περίπου ποδών μέχρι την επιφάνεια του ποταμού. Ένα άνοιγμα ανάμεσα σε δύο δέντρα πλαισιώνει τη θέα μου στο ποτάμι και στο τοπίο στο βάθος. Το ποτάμι κυλάει προς την κατεύθυνση του σπιτιού με νωχελικούς παφλασμούς αυτήν την εποχή του χρόνου (πάντοτε διακριτοί από το εσωτερικό του σπιτιού) και κατόπιν στρέφεται αριστερά για να συνεχίσει κατά μήκος της προκυμαίας. Το πέτρινο τοιχίο στο ύψωμα της προκυμαίας κρύβει τη θέα του ποταμού που εκτείνεται ρέοντας παράλληλα προς αυτό. Το ποτάμι πλησιάζοντας από το βάθος προς την προκυμαία εξαπλώνεται δημιουργώντας μια εκτεταμένη βραχώδη κοίτη προς τα αριστερά (ξηρή κατά τη μεγαλύτερη διάρκεια του χρόνου) διάστικτη από μια συστάδα φυτών στα κοντινότερα σημεία με την επιφάνεια του νερού. Στα δεξιά του ποταμού βρίσκονται κάποια παρτέρια, σε αδράνεια αυτήν την ώρα της ημέρας. Η δεσπόζουσα θέση μου είναι σχεδόν τέλεια. Καθισμένος στο παράθυρο δεν διακρίνω τον δρόμο ή κάποιο άλλο οίκημα παρά μόνο το ποτάμι και το φυσικό τοπίο, ενώ τα λίγο έως πολύ καλλιεργημένα παρτέρια αποτελούν τη μοναδική ανθρώπινη παρέμβαση. Το πλησιέστερο ορατό σημείο του ποταμού βρίσκεται σαράντα πέντε περίπου μοίρες κάτω από εμένα.

Οι ήχοι της ημέρας και της νύκτας σμίγουν στο σούρουπο. Σκύβω στο πρεβάζι και βγάζω το κεφάλι μου προς τα έξω για να αφεθώ με την ακοή μου στον εξωτερικό χώρο. Ο χώρος ακρόασης μου οριοθετείται από τους τοίχους του σπιτιού, οι οποίοι βρίσκονται τώρα ακριβώς πίσω από το ύψος των αυτιών μου. Οι συνθήκες είναι ακουσματικές: μπορεί να ξεχωρίζω τη διάταξη και τις μορφές αλλά δεν έχω οπτική επαφή με τις πηγές των ήχων που ακούω. Διακρίνω τέσσερις μεγαλύτερης διάρκειας ηχητικές συνιστώσες – το ποτάμι, τα βατράχια, τα τζιτζίκια και τα χελιδόνια.

Ο ήχος του ποταμού αποτελεί μια μόνιμη υφή – ένα ευρύ πεδίο (σε αντιδιαστολή με μια μορφή). Ο χώρος του εξαπλώνεται σε μια κεντρική περιοχή του ηχητικού ειδώλου. Επειδή κινείται προς το μέρος μου, η δομή της υφής εμπεριέχει τόσο γενικευμένα, απόμακρα χαρακτηριστικά (ροή), όσο και ειδικότερες λεπτομέρειες (παφλασμοί στα ρηχά). Παρ΄ όλη την απόσταση από την δεσπόζουσα θέση μου εάν επικεντρωθώ μπορώ να εντοπίσω μικρο-λεπτομέρειες ως έναν συγκεκριμένο βαθμό, όμως για την ώρα βρίσκω λιγότερο ενδιαφέρον σε αυτόν τον συνήθη ήχο και προσπαθώ να τον παραμερίσω.

Πέρα στα αριστερά του ποταμού (και του ηχητικού ειδώλου) κοντά στο νερό και ανάμεσα σε πέτρες και συστάδες φυτών βρίσκεται η επικράτεια των βατράχων – ένας *χώρος ζώνης* (*zoned space*).[485] Μπορούμε επίσης να τον θεωρήσουμε με όρους οικολογίας ως έναν *χώρο σηματοδοτήσεων* (*signal space*).[486] Επιπρόσθετα, η συλλογική πρακτική των κλήσεων επικοινωνίας εγγύς πεδίου (near filed) τον καθιστά και ως ένα είδος *συμπεριφορικού χώρου* (*behavioural space*). Η φασματομορφολογική[487] ομοιομορφία σε συνδυασμό με την κατάλληλη εγγύτητα μεταξύ των ατόμων του πληθυσμού, παράγει συσχετίσεις μεταξύ ζωνών, σηματοδοτήσεων και συμπεριφορών. Τα καλέσματα των βατράχων αποτελούνται από

485 Όταν πρωτοδιατυπώνονται νέοι όροι οι οποίοι αποτελούν κεντρικές έννοιες θα εμφανίζονται με πλάγια γραφή.

486 Ο Slabbekoorn [Marler and Slabbekoorn, 2004] μιλάει για έναν χώρο πτηνών (birds' space)· η αντίληψη αυτή μπορεί να επεκταθεί και σε άλλα έμβια όντα και μπορεί να εφαρμοστεί και σε υφές της ακουσματικής μουσικής σε περιπτώσεις όπου οι πηγές δεν είναι "έμβιες" ή αναγνωρίσιμες. Μπορούμε επίσης να ερμηνεύσουμε με έναν παρόμοιο τρόπο ενόργανα μουσικά συμφραζόμενα τα οποία έχουν επαναλαμβανόμενα μοτίβα κλήσης-απόκρισης. Βλ. επίσης Wallin (1991).

487 Η φασματομορφολογία (spectromorphology) ορίζεται ως "η διάδραση μεταξύ του ηχητικού φάσματος (φασματο-) και των τρόπων με τους οποίους αυτό μεταβάλλεται και μορφοποιείται στο χρόνο (-μορφολογία)" (Smalley, 1997).

βραχείς επαναλαμβανόμενες μονάδες οργανωμένες σε πολυφωνικές διαστρωματώσεις μετατοπίσεων. Δεν υπάρχει ικανός αριθμός μονάδων ούτως ώστε να παραχθεί μια κορεσμένη υφή ενώ κάποιες μονάδες παρουσιάζουν μια περισσότερο χαρακτηριστική φασματομορφολογική ταυτότητα σε σχέση με άλλα, καθώς και έναν περισσότερο ελεύθερο ρυθμό επανάληψης. Κάποια άλλα ακούγονται αρκετά δυνατά καθώς οι ανακλάσεις στις πέτρες και στο τοιχίο του ποταμού αναμφίβολα συμβάλλουν στη μερική ενίσχυσή τους, προσδίδοντας και μια ελαφρώς συνηχητική ταυτότητα στη ζώνη. Δεν είναι εύκολος ο ακριβής χωρικός εντοπισμός τους χωρίς μια προσεκτική ακρόαση – υπάρχουν πάρα πολλά άτομα για να τα παρακολουθήσει κανείς. Αντιλαμβάνομαι περισσότερο την διασπορά της υφής της ζώνης με ορισμένα περισσότερο εξατομικευμένα καλέσματα να ξεχωρίζουν στο ανάγλυφο (ουσιαστικά σε μια ασυμφωνία). Γνωρίζοντας πως οι βάτραχοι δεν μετακινούνται προσλαμβάνω την υφή ως μια διάταξη από σταθερά χωρικά σημεία.

Υπήρξε μια παράξενη παρεμβολή στην υφή των βατράχων – ένα μοναδικό γεγονός το οποίο ως προς τη μορφολογία και τη χροιά φάνηκε να σχετίζεται με τα δυνατότερα καλέσματα τους. Από την πίσω πλευρά του τοιχίου προς το ποτάμι (εκεί όπου υπάρχει λίγη βλάστηση, χαμηλά προς το νερό) ακούστηκαν χωρίς να φαίνονται στο οπτικό πεδίο δύο κραυγές όμοιες με κορακιών, η πρώτη προς τα αριστερά και λίγες στιγμές αργότερα η δεύτερη προς τα δεξιά. Δεν γνωρίζω τι ακριβώς αφορούσε. Ήταν ένα πτηνό το οποίο μετακινήθηκε στον χώρο ή δύο διαφορετικά που καλούσε το ένα το άλλο; Ανακλώντας στο τοιχίο ο ήχος προβλήθηκε προς την κατεύθυνση των βατράχων προσδίδοντας φαινομενικά μια πρόσκαιρη έξαρση και ανύψωση της ζώνη τους.

Τα τζιτζίκια, υπόμνηση της ημέρας που ξεθωριάζει, ηχούν στα δύο πλατάνια τα οποία πλαισιώνουν τη θέα μου προς το ποτάμι· ενδημούν στη δική τους χωρική ζώνη η οποία βρίσκεται σε μικρή απόσταση επάνω από την δεσπόζουσα θέση μου στα περίπου είκοσι πόδια. Αυτοί είναι οι πλησιέστεροι ήχοι προς τα εμένα οι οποίοι καταλαμβάνουν τον πλέον *εγγύς χώρο* (*proximate space*)[488] του ηχητικού ειδώλου, σε ικανή όμως απόσταση ούτως ώστε να μην αισθάνομαι πως προσεγγίζουν τον

488 Χρησιμοποιώ τον όρο "εγγύς" ("proximate") προκειμένου να σηματοδοτήσω τον πλησιέστερο χώρο στον ακροατή και "άπω" ("distal") για τον πλέον απομακρυσμένο από τον ακροατή. Η συσχέτιση μεταξύ εγγύς και άπω χώρου παράγει το *βάθος του ειδώλου* (depth of image).

*προσωπικό* μου *χώρο* (*personal space*). Το επαναλαμβανόμενο αλλά και στικτό φάσμα θορύβου καθώς συμπυκνώνεται και ταλαντώνεται σε μια κυματική επανάληψη ανάμεσα στα δέντρα παράγει μια χωρική συνέχεια, με τον ίδιο σχεδόν τρόπο που θα το είχα συνθέσει ο ίδιος προκειμένου να καλύπτει και να εξισορροπεί τον χώρο μεταξύ των δύο δέντρων-ηχείων (λάβετε υπόψιν πως τα δένδρα αυτά έχουν ύψος πάνω από σαράντα πόδια). Καθώς τα τζιτζίκια δεν μετακινούνται γνωρίζω πως ο συλλογικός ρυθμός αυτής της χωρικής κινητικότητας παράγεται ως αποτέλεσμα των σχετικών χρονικών διαφοροποιήσεων οι οποίες εκπέμπονται από πολλαπλές σταθερές πηγές. Αν και τα τζιτζίκια ηχούν σε μεγάλη ένταση, καταλαμβάνουν τον φασματικό χώρο χωρίς να συγκαλύπτουν τους υπόλοιπους ήχους. Ωστόσο προκειμένου να επικεντρωθώ στον περισσότερο μεταβαλλόμενο ήχο των βατράχων χρειάζεται να τα αποκλείσω από την αντίληψη μου, εντάσσοντας τα σε ένα εγγύς πεδίο.

Σε μια εναέρια έκταση επάνω και πέρα από τον δεξιό πλάτανο βρίσκεται η ζώνη των χελιδονιών, οι υψηλές συχνότητες των οποίων σκιαγραφούν τον θόλο που σχηματίζει ο χώρος του ηχοτοπίου. Αυτήν την ώρα της ημέρας έχουν οριοθετήσει τον χώρο τους σε μια περιορισμένη υψηλότερη ζώνη αντί για τη συνήθη στον ευρύτερο και μερικές φορές εγγύς χώρο, προσεγγίζοντας με ταχύτατες τροχιές εφόρμησης για να πιάσουν έντομα, κάτι για το οποίο επιδεικνύουν μεγάλη επιδεξιότητα (με προσπερνούν λίγα μόλις μέτρα έξω από το παράθυρο). Αυτό αποτελεί ένα ακόμα παράδειγμα συμπεριφορικού χώρου/ χώρου σηματοδοτήσεων με τη διαφορά πως σε αυτή τη περίπτωση οι πηγές κινούνται, αν και είναι αδύνατο να διαπιστώσω σε ποιον βαθμό τα αραιά διαδοχικά καλέσματα αφορούν στιγμιότυπα διαφορετικών πηγών ή την έκφραση του ίδιου ατόμου κινούμενο στο χώρο: υποθέτω πως αποτελεί έναν συνδυασμό αυτών των δύο. Δεν μπορώ να διακρίνω την χωρική υφή των χελιδονιών, ο *προοπτικός* όμως *χώρος* (*perspectival space*)[489] ο οποίος παράγεται από τα καλέσματα τους μου δίνει την αίσθηση πως μπορώ να την αντιληφθώ εν δράσει. Εάν επικεντρωθούμε σε ένα μεμονωμένο μοτίβο, η μορφολογία των καλεσμάτων προσεγγίζει το *αρχέτυπο της προοδευτικής συνέχισης* (graduated continuant

489 Ο προοπτικός χώρος (perspectival space) – οι σχέσεις μεταξύ της χωρικής θέσης, της κίνησης και των αναλογιών όπως αυτές προσλαμβάνονται από τη δεσπόζουσα θέση του ακροατή – αποτελεί το αντικείμενο εξέτασης στην ενότητα 8.

archetype),[490] το ελαφρώς τονικό χαμήλωμα φαίνεται πως αποτυπώνει το φυσικό περίγραμμα πλάνησης των πτηνών και η αίσθηση αυτή ενισχύεται από τις συναθροίσεις πολλαπλών καλεσμάτων. Αποτελούν έναν ανυψωμένο *άπω χώρο* (*distal space*) όπου η απόσταση ανάμεσα σε εμένα και σε αυτά, η εγνωσμένη και η αναγωγική κινητικότητα τους, και η στενή ομοιομορφία στις σηματοδοτήσεις των καλεσμάτων τους, συμβάλλουν στο να σχηματίσουν μια συλλογική συμπεριφορά, μια χωρική υφή η οποία εμπεριέχει εσωτερική κίνηση ελεύθερων μετατοπίσεων. Αυτό έρχεται σε αντίθεση με την ρυθμική πολυφωνία των βατράχων και τις εδραιωμένες, και σε κάποιες περιπτώσεις εξατομικευμένες, σταθερές σημειακές πηγές τους. Για μια στιγμή αναρωτήθηκα τι θα είχε συμβεί εάν ηχογραφούσα τον χώρο των χελιδονιών και τον αναπαρήγαγα μέσω ηχείων εντός του δωματίου. Το ηχογραφημένο είδωλο δεν θα μπορούσε να αναπαραστήσει την χωρική ανύψωση, αλλά παρόλα αυτά θα προέκυπτε αναγωγικά: στην ακουσματική μουσική δεν αποτελεί προϋπόθεση η επακριβής χωρική διάταξη για την δημιουργία της ανύψωσης. Εναέρια ίχνη μπορούν να συναχθούν μέσω κατάλληλων μορφολογικών χαρακτηριστικών στον φασματικό χώρο (φασματομορφολογία), συμπεριφορών υφής καθώς και της φασματικής ανάλυσης του ήχου η οποία μας δίνει πληροφορία για τις σχετικές αποστάσεις. Υπάρχει φυσικά και μια ισχυρή συσχέτιση δεσμού-πηγής:[491] αναγνωρίζουμε τα καλέσματα των χελιδονιών ως εναέρια καλέσματα. Η παράλειψη λοιπόν της υφιστάμενης ανύψωσης δεν επηρεάζει την ανίχνευση της. Κάθε αναγνωρίσιμη πηγή μεταφέρει την χωρικότητα της.

Υπήρξαν επίσης δύο ακόμη μοναδικά ηχητικά συμβάντα τα οποία προκλήθηκαν από διερχόμενα αυτοκίνητα. Καθένα από αυτά σκιαγράφησαν έναν *ανυσματικό χώρο* (*vectorial space*).[492] Το πρώτο πλησίασε από τα δεξιά δημιουργώντας μια επέκταση του *πανοραμικού χώρου* (*panoramic space*),[493] διέσχισε την προκυμαία και σε περίπου 250 πόδια μακριά έστριψε αριστερά και απομακρύνθηκε εκτός ακουστικού πεδίου

490 Η προοδευτική συνέχιση αποτελεί μια μορφολογία η οποία εισάγεται σταδιακά, επαυξάνεται χωρίς άνοδο (attack) –αν και αυτό μπορεί να συμβεί και αρκετά απότομα– και καταλήγει με τον ίδιο τρόπο· βλ. Smalley (1997: 112-13).

491 Οι δεσμοί-πηγής (source bonding) αφορούν "τη φυσική τάση να συσχετίζουμε ήχους με φερόμενες πηγές και διεγέρσεις καθώς και να συσχετίζουμε ήχους μεταξύ τους οι οποίοι φαίνεται πως έχουν κοινή ή συσχετιζόμενη προέλευση" (Smalley, 1997: 110).

492 Ο χώρος ο οποίος διαγράφεται από την τροχιά ενός ήχου.

493 Το εύρος του *εμπρόσθιου χώρου* (frontal space) εκτεινόμενο στα όρια της περιφερικής θέασης του ακροατή.

προς το χωριό. Εμφανίστηκε από τον άπω χώρο στα άκρα δεξιά του ειδώλου και καθώς διέσχιζε την δεσπόζουσα θέση μου, κατέληξε να είναι ο πλέον εγγύς από όλους τους ήχους. Το διάνυσμα του αρθρώθηκε μέσω διαφοροποιήσεων φασματικού περιεχομένου και αποτέλεσε την πλέον εκτεταμένη μορφολογία προοδευτικής-συνέχισης σε όλο το ηχοτοπίο. Λίγο αργότερα πλησίασε το δεύτερο αυτοκίνητο, ο ήχος του οποίου εμφανίστηκε σχετικά απότομα από το χωριό στο σημείο που το πρώτο αυτοκίνητο είχε στρίψει σε απόσταση 250 ποδών, αλλά αντί να έρθει προς την προκυμαία συνέχισε ευθεία προς το μοναδικό γεφύρι της περιοχής και απομακρύνθηκε στο βάθος του τοπίου. Αυτό το διάνυσμα επέκτεινε την αριστερή πλευρά του πανοράματος αποσβένοντας σταδιακά στα άκρα του άπω χώρου. Το πρώτο αυτοκίνητο αποτελεί ένα παράδειγμα *ανυσματικής απόσβεσης* (*vectorial wipe*), ένας ήχος ο οποίος ταξιδεύει διαγράφοντας τον εγγύς χώρο και ο οποίος αποσβένει το εξελισσόμενο άπω είδωλο πίσω του, στην συγκεκριμένη περίπτωση προσωρινά.

Σε αντίθεση με το νερό, τα βατράχια, τα τζιτζίκια ή τα χελιδόνια, τα αυτοκίνητα αποτελούν πολιτισμικό παράγωγο και μια ανθρώπινη παρουσία η οποία πιθανώς θεωρείται εισβολή στο "φυσικό" περιβάλλον, όμως κατά την άποψη μου εκπληρώνουν μια ευπρόσδεκτη φαινομενικά-συνθετική λειτουργία: και στις δύο περιπτώσεις παράχθηκε ένα διαφορετικό διάνυσμα προοδευτικής-συνέχισης επεκτείνοντας τον πλευρικό χώρο και προς τις δύο κατευθύνσεις, με το δεύτερο αυτοκίνητο να εκτείνεται στον βαθύτερο άπω χώρο και το πρώτο να φέρει τον εγγύς χώρο στο προσκήνιο.

## 3. Ολιστικός χώρος και χωρομορφή

Μέχρι στιγμής ο προοπτικός και φασματικός χώρος του συγκεκριμένου ηχοτοπίου πληρώθηκε κατά τη γνώμη μου στον μέγιστο ικανοποιητικό βαθμό ώστε να καταλήξω σε μια ολιστική θεώρηση. Ο συγκεκριμένος ολιστικός χώρος αποτελείται από μια σειρά χώρων ζώνης. Μπορώ να θεωρήσω τη ζώνη βατράχων-ποταμού-κορακιών ως έναν *ένθετο χώρο* (*nested space*) (χώροι εντός χώρου), εντός του οποίου τρεις παρακείμενες υπο-ζώνες συνδυάζονται για να δημιουργήσουν την ζώνη της κοίτης του ποταμού, επενδυμένη με μια ελαφρά ανύψωση λόγω της παρεμβολής των

κορακιών· τα τζιτζίκια, τα χελιδόνια και η κοίτη αποτελούν ξεχωριστές ζώνες μεταξύ τους. Τα δύο αυτοκίνητα (παρόλο που εμφανίστηκαν σε διαφορετικές χρονικές στιγμές) περιγράφουν από κοινού ένα διάνυσμα το οποίο οριοθετεί το συνολικό περιφερειακό άκρο. Τρεις από τις ζώνες – τα βατράχια, τα τζιτζίκια και τα χελιδόνια – αποτελούν συμπεριφορικούς χώρους σηματοδοτήσεων, καθένας εκ των οποίων διαφέρει από τον άλλο λόγω φασματομορφολογικής δομής και προοπτικής τοποθεσίας.[494] Ο ποταμός μέσω της κεντρικής του διάταξης, της σταθερής του παρουσίας και της γενικότερης αδιατάρακτης ροής στην υφή του, σταθεροποιεί και θεμελιώνει τον ολιστικό χώρο, αν και συγκριτικά με την πολυσημία που παρουσιάζουν οι υπόλοιπες ζώνες μετατοπίζεται αναπόφευκτα στο υπόβαθρο. Τα χελιδόνια στον ανυψωμένο χώρο (elevated space) επενεργούν αντιστικτικά ως προς τον ποταμό.

Ο ακροατής χρειάζεται ένα χρονικό διάστημα για να μετατοπιστεί προοδευτικά από μια αρχική αναγνωριστική ακρόαση του ηχοτοπίου σε μια κατάσταση πλήρους και ενεργούς εμπλοκής, εξερεύνησης και ανίχνευσης των διαθέσιμων φασματομορφολογικών και χωρικών ποιοτήτων. Δεν μπορούμε να ακροαστούμε τα πάντα ταυτοχρόνως και χρειάζεται να αφοσιωθούμε με προσήλωση σε κάθε μια ζώνη διαδοχικά έτσι ώστε να συσσωρεύσουμε μια συνολική εικόνα η οποία θα προκύψει με την πάροδο του χρόνου. Ας σημειωθεί πως κατά την αφήγησή μου για το ηχοτοπίο χρησιμοποίησα τον παρόντα χρόνο για να περιγράψω μια μακροπρόθεσμα εξελισσόμενη χωρική δράση σαν να επρόκειτο να ενσαρκώσει μια καθορισμένη μονιμότητα, αν και στην πραγματικότητα η παρουσία των χελιδονιών ήταν σχετικά σύντομη, τα τζιτζίκια σταμάτησαν με το πέρασμα της ημέρας και οι βάτραχοι συνέχισαν μέσα στη νύχτα· ο ποταμός συνεχίζει να ηχεί καθώς διαβάζετε το κείμενο αυτό. Επέλεξα να συζητήσω για παρελθόντα γεγονότα στον παρελθόντα χρόνο ως ολοκληρωμένες δράσεις, αναγνωρίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο σε αυτά μια περισσότερο συμπυκνωμένη προσωρινότητα. Δεν ανέφερα πόσο διήρκεσε η ακρόαση

494 Η συμπεριφορά των ηχητικών αντικειμένων κάθε ζώνης συμβαδίζει με τις δομικές/ μορφοποιητικές (gestalt) αρχές ομαδοποίησης της ομοιογένειας, της χωρικής ή/και χρονικής εγγύτητας, της συνέχειας, της διευθέτησης, των συμφραζομένων, της κοινής προέλευσης και του κοινού προορισμού όπως αυτά περιγράφονται στο Handel (2006: 377-81) και στο Bregman (1990: 196-203).

καθώς κάτι τέτοιο δεν έχει σημασία: ακροάστηκα για όσο χρόνο μπορούσα ή χρειάστηκε να ακούσω.

Ενδεχομένως η πιο αξιόλογη στρατηγική για να οδηγηθώ σε μια ολιστική θεώρηση της χωρομορφής αυτού του βιώματος, είναι η αποδέσμευση του από τη χρονική εξέλιξη: μπορώ να συμπυκνώσω τη συνολική εμπειρία σε μια στιγμή του παρόντα χρόνου και σε έναν μεγάλο βαθμό με αυτόν τον τρόπο έχει αποτυπωθεί στη μνήμη μου. Η χρονική αναδιάταξη των ήχων και οι μεταξύ τους συσχετίσεις βοηθούν στη διατύπωση και στη διαμόρφωση του φασματικού και του προοπτικού χώρου, όμως ακόμη και εάν σε τελική ανάλυση η πρόσληψη του ήχου αποτελεί χρονικό παράγωγο, παραμέρισα τον μορφοποιητικό χαρακτήρα του χρόνου. Ο χώρος λοιπόν μπορεί να είναι περισσότερο σημαντικός από τον χρόνο και μπορούμε το λιγότερο να επωφεληθούμε βασιζόμενοι στην αντίληψη πως ο χρόνος μπορεί να τεθεί στην υπηρεσία του χώρου αντί για το αντίθετο. Ο χρόνος παράγει χώρο.

## 4. Χώροι δεσμών-πηγής

Ο Henri Lefebvre στο κλασσικό του έργο *La production de l'espace* το οποίο εκδόθηκε το 1974, υπογραμμίζει πως ο χώρος,

> [...] δεν ορίζεται ως ένα "πλαίσιο" με τον ίδιο τρόπο που λειτουργεί το πλαίσιο σε έναν πίνακα ζωγραφικής, ούτε ως μια μορφή ή έναν φορέα πρακτικά ουδέτερο ο οποίος έχει σχεδιαστεί απλώς και μόνο προκειμένου να δεχτεί οτιδήποτε παροχετευτεί εντός του. Ο χώρος αφορά ένα κοινωνικό μορφότυπο: για τη βιωμένη εμπειρία αποτελεί ότι και η μορφή αυτή καθεαυτή αποτελεί για τους ζωντανούς οργανισμούς και με τον ίδιο τρόπο είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη λειτουργία και τη δομή [Lefebvre 1991: 93-94].

Παρόλο που ο Lefebvre δεν αναφέρει σχεδόν τίποτε για τον ήχο ή τη μουσική, οι επισημάνσεις του αφορούν χαρακτηριστικά τα οποία είναι θεμελιώδη για την ηχητική τέχνη. Ειδικότερα, ο χώρος είναι άμεσα συνυφασμένος με την ενέργεια και την απελευθέρωση της η οποία "*είναι απαραίτητο* να αναπτυχθεί στον χώρο" (η πλάγια γραφή δική μου) (ibid.: 12) ενώ ο φυσικός χώρος "δεν έχει 'υπόσταση' χωρίς την

ενέργεια η οποία αναπτύσσεται εντός του: η ενέργεια διαμορφώνει τον χώρο ή γεννά έναν νέο χώρο" (ibid.: 177). Οι διαπιστώσεις αυτές ταυτίζονται επακριβώς με τον τρόπο με τον οποίο οι φασματομορφολογίες, ανεξαρτήτως του βαθμού πρόσδεσης τους με δεσμούς-πηγής, λειτουργούν σε σχέση με τον χώρο στην ακουσματική μουσική.

Κατά συνέπεια οι ήχοι γενικά, και ειδικότερα οι ήχοι δεσμού-πηγής, μεταφέρουν τον χώρο τους – αποτελούν χωρικούς-φορείς. Ας υποθέσουμε πως είχα ηχογραφήσει στερεοφωνικά το ηχοτοπίο του Orbieu και πως το αναπαρήγαγα μέσω των ηχείων. Παρ' όλη τη συμπίεση του πανοραμικού χώρου, την απουσία ανύψωσης του ειδώλου (συμπεριλαμβανομένης και της δικής μου ανυψωμένης δεσπόζουσας θέσης), την επακόλουθη συμπύκνωση του ολιστικού χώρου και την ασάφεια των χωρικών ζωνών καθώς και τη φτωχή ανάλυση που παρουσιάζουν οι υφές των συμπεριφορικών ζωνών, μπορώ παρόλα αυτά να συνάγω τις ζώνες και την ανύψωση[495] καθώς και τα χαρακτηριστικά των συμπεριφορικών χώρων και των χώρων σηματοδοτήσεων: η ολιστική δομή έχει διατηρηθεί. Αν και διαισθητικά μπορώ να εντοπίσω διάφορα ίχνη θέσεων στο χώρο, ειδικά όσον αφορά τις αναλογίες μεταξύ του εγγύς και του άπω χώρου, οι σημάνσεις αυτές δεν αποτελούν πρωταρχικούς χωρικούς-φορείς. Η κύρια χωρική πληροφορία εκφέρεται από τη συμπεριφορά των ίδιων των πηγών-διεγέρσεων (source-causes).[496] Γνωρίζω εμπειρικά τις φασματομορφολογίες οι οποίες παράγονται από τα βατράχια, τα ποτάμια, τα πτηνά και τα αυτοκίνητα και τον τρόπο με τον οποίο συμπεριφέρονται, αλλά αυτό δεν αφορά τόσο την επίδραση τους σε έναν ήδη υπάρχοντα χώρο. Περισσότερο έχει να κάνει με το γεγονός πως παράγουν χώρο μέσω

495 Οι συσχετίσεις δεσμών-πηγής και η φασματομορφολογία μπορεί να μην αποτελούν τον μοναδικό παράγοντα ο οποίος συμβάλλει σε αυτήν την περίπτωση: η πρόσληψη μιας (εικονικής) ανύψωσης μπορεί να εξαχθεί από την ύπαρξη συχνοτικών εξάρσεων σε διαστήματα τετάρτων της οκτάβας μεταξύ 7 και 9 KHz (Blauert 1997: 310–12) – τα 7 KHz βρίσκονται περίπου τέσσερις οκτάβες υψηλότερα του A440 Hz. Παρόλα αυτά κατά τον ηχογραφημένο ήχο η συμπεριφορά αυτή είναι εξαιρετικά ασταθής.

496 Εάν ακούσω μια μονοφωνική ηχογράφηση από ένα μικρό φορητό ραδιόφωνο με ένα μόνο ακουστικό στο ένα μου αυτί, θα διαπιστώσω πως η εγγύς-άπω πληροφορία διατηρείται. Από τεχνικής ωστόσο σκοπιάς δεν συμβαίνει το ίδιο με τον πανοραμικό χώρο. Ανασυνθέτω παρόλα αυτά τον πανοραμικό χώρο: φαντάζομαι μια ορχήστρα ή μια ηχογράφηση φυσικού περιβάλλοντος να καταλαμβάνει έναν πανοραμικό χώρο. Αυτό μάλλον συμβαίνει όχι μόνο λόγω των δεσμών πηγής αλλά και λόγω της ποικιλίας και της πολλαπλότητας των πηγών, τον βαθμό ανάλυσης ως προς τα εγγύς/άπω όρια καθώς και τις διαφοροποιήσεις στον βαθμό ανάλυσης των υφών του ειδώλου οι οποίες ανιχνεύονται στο χρονικό συνεχές, το σύνολο των οποίων υποδηλώνει μια συγκεκριμένη πανοραμική κατανομή.

της επενέργειας τους. Οι χώροι δεν υπήρχαν πριν αυτοί δημιουργηθούν από πηγές-διεγέρσεις. Οι πηγές-διεγέρσεις παράγουν χώρο.

Οι χώροι οι οποίοι εκφέρονται μέσω δεσμών-πηγής είναι σημαντικοί για τα συμφραζόμενα οποιουδήποτε ακουσματικού έργου, όχι μόνο στα έργα όπου οι συσχετίσεις δεσμών-πηγής είναι ξεκάθαρες αλλά και σε μουσικά συμφραζόμενα όπου φανταζόμαστε ή και ακόμη επινοούμε πιθανούς δεσμούς-πηγής βασιζόμενοι σε ερμηνείες συμπεριφορικών χώρων. Όπως για παράδειγμα διαπιστώσαμε με το ηχοτοπίο του Orbieu, το φυσικό περιβάλλον παρέχει ένα μοντέλο ικανό να προσλάβει ποικίλες όψεις οι οποίες μπορούν να μεταφερθούν στην ακουσματική μουσική. Αυτό μπορούμε να το ισχυριστούμε σχεδόν κυριολεκτικά, με την έννοια πως το ίδιο το ηχοτοπίο μπορεί να αποτελεί το αντικείμενο της ακουσματικής εμπειρίας (αν και το πέρασμα του σε ένα μέσο ηχογράφησης δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση μια κυριολεκτική ενέργεια). Σε άλλες περιπτώσεις το πλήθος των χωρικών μορφοτύπων και η δομή που συναντούμε σε ένα φυσικό περιβάλλον προσεγγίζονται από φασματομορφολογίες, η εξωτερική ταυτότητα των οποίων μπορεί να πληρεί στον ελάχιστο βαθμό τα κριτήρια πηγής-διέγερσης. Η αντίληψη της εκφοράς χώρου μέσω συσχετίσεων δεσμών-πηγής είναι παρόλα αυτά πάντοτε με κάποιον τρόπο παρούσα.

## 4.1. Χώροι δεσμών-πηγής – φυσικό περιβάλλον και πολιτισμός

Οι χώροι δεσμού-πηγής καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα συμφραζομένων το οποίο εκτείνεται από το φυσικό περιβάλλον μέχρι και τον ανθρώπινο πολιτισμό. Η πλέον αμιγής μορφή στο φυσικό πεδίο εντοπίζεται σε πηγές-διεγέρσεις για τις οποίες δεν έχουμε επίγνωση ανθρώπινης εμπλοκής και το παράδειγμα του Orbieu, παρ' όλη την παρουσία των αυτοκινήτων, καταδεικνύει τρόπους με τους οποίους δομούνται χωρικά μορφότυπα που εδράζονται στο φυσικό περιβάλλον. Στο πολιτισμικό περιβάλλον η ανθρώπινη δραστηριότητα παράγει πηγές-διεγέρσεις είτε από πρόθεση, όπως στις περιπτώσεις της μουσικής επιτέλεσης και της σκόπιμης ηχητικής παραγωγής, είτε ακούσια, όπου η παραγωγή ήχου αποτελεί παραπροϊόν της ανθρώπινης δραστηριότητας. Αποκαλώ τους χώρους οι οποίοι παράγονται από την ανθρώπινη δραστηριότητα ως *αναπαραστατικούς χώρους* (*enacted spaces*) και τους διαχωρίζω σε

δύο βασικούς τύπους: στους *χώρους φωνητικής εκφοράς* (*utterance spaces*) οι οποίοι εκφέρονται από φωνητικούς ήχους και στους *χώρους επίδρασης* (*agential spaces*) οι οποίοι παράγονται από την ανθρώπινη κινητικότητα και την (δια)δράση με αντικείμενα, επιφάνειες, ουσίες και δομικές κατασκευές· στην κατηγορία αυτή μπορούμε επίσης να συμπεριλάβουμε και την ανθρώπινη επέμβαση στο φυσικό τοπίο. Στην ενότητα 7 θα παρουσιάσω μια μορφή χώρου επίδρασης με μεγαλύτερη λεπτομέρεια – τον *επιτελεστικό χώρο* (*performed space*) –, ο οποίος αφορά την εσκεμμένη ηχοποίηση και τη μουσική πράξη.

Δεν προτίθεμαι να εμβαθύνω σε μια λεπτομερή απαρίθμηση των αναπαραστατικών χώρων, κοινό χαρακτηριστικό των οποίων αποτελεί το γεγονός πως εκφέρονται μέσω προθέσεων συμπεριφοράς η οποία εντοπίζεται εντός τους: ουσιαστικά αποτελούν συμπεριφορικούς χώρους (behavioural spaces). Υπάρχουν παρόλα αυτά δύο είδη χώρων οι οποίοι αποτελούν πολιτισμικά παράγωγα και οι οποίοι συνδέονται με τους αναπαραστατικούς χώρους και τους χώρους επίδρασης, συνήθως όμως με έμμεσο τρόπο. Και οι δύο σχετίζονται με την τεχνολογία. Οι πρώτοι αφορούν μηχανές οι οποίες εκπέμπουν ήχο, μηχανολογικό εξοπλισμό και συστήματα βασισμένα σε τεχνολογίες διαφόρων μεγεθών και κλιμάκων, στα οποία περιλαμβάνονται όχι μόνο πηγές οι οποίες σχετίζονται με τις μεταφορές και τη μεταποίηση αλλά και με την εργασία και τη διασκέδαση – υπολογιστές και μηχανές παιχνιδιών, για παράδειγμα. Παρόλο που όλα τα παραπάνω αποτελούν ανθρώπινα παράγωγα και παρόλο που πολλές φορές χρειάζονται την ανθρώπινη επίδραση για την ενεργοποίηση ή τον έλεγχο τους, μπορούν να παράξουν ήχο ανεξάρτητα από εμάς με αποτέλεσμα, εν μέρει τουλάχιστον, να παράγουν τον δικό τους χώρο. Οι συγκεκριμένοι χώροι μπορούν να αποκαλούνται *εκμηχανισμένοι χώροι* (*mechanised spaces*) και μπορούν επίσης να περικλείονται εντός ευρύτερων αναπαραστατικών χώρων.

Ο δεύτερος τύπος, αν και έχει κοινά στοιχεία με τον πρώτο, υποδηλώνει και μεταφέρει χώρους πέραν του άμεσου μας αναπαραστατικού χώρου. Αυτός αφορά τον *χώρο των μέσων* (*mediatic space*) και αποτελεί ένα κράμα χώρων οι οποίοι σχετίζονται με τις επικοινωνίες και τα μαζικά μέσα, όπως αναπαριστώνται στους ήχους της ραδιοφωνίας και της τηλεφωνίας καθώς και στις ηχητικές πτυχές του

κινηματογράφου και της τηλεόρασης. Στην κατηγορία αυτή συμπεριλαμβάνονται χώροι φωνητικής εκφοράς όπως στις περιπτώσεις των συνεντεύξεων, των εκφωνήσεων, μορφών DJ και των απρόσωπων φωνών (εμφορούμενες από αντήχηση) – μετασχηματισμοί οι οποίοι σηματοδοτούν απόσταση, όπως στις περιπτώσεις του φασματικού θρυμματίσματος όταν η ποιότητα του ήχου είναι φτωχή – και η λίστα εκτείνεται και περιλαμβάνει είδη μέσων όπως οι διαφημίσεις και τα σήματα επικοινωνίας –τους ήχους κλήσης (ring tones) για παράδειγμα. Ο χώρος των μέσων δεν παράγει τόσο ένα άμεσο χωρικό μορφότυπο αλλά είδωλα χώρου και τόπου, δράσης, απόστασης, τα οποία παρεισφρέουν και μορφοποιούν μέρος του χώρου εντός του οποίου επενεργούμε.

Οι χώροι φωνητικής εκφοράς και οι χώροι επίδρασης, οι εκμηχανισμένοι χώροι και οι χώροι των μέσων, όλοι μαζί από κοινού παράγουν την ηχητική επικράτεια του πολιτισμού.

## 5. Δια-λειτουργική πρόσληψη

Το γεγονός πως η ακουσματική μουσική μπορεί να προσληφθεί μέσω μιας μοναδικής αισθητηριακής λειτουργίας δεν σημαίνει πως οι υπόλοιπες αισθήσεις παραμένουν σε αδράνεια· στην πραγματικότητα διαχέονται στην ηχητική εμπειρία. Η αίσθηση της υφής βιώνεται μέσω της όρασης και της αφής καθώς και του ήχου· αποκτούμε την εμπειρία της σωματικής δράσης για την παραγωγή του ήχου μέσω της αφής και της ιδιοδεκτικότητας·[497] η φασματική κίνηση, η ανάπτυξη και η κινητικότητα του ήχου στον χώρο σχετίζονται με την υποκειμενική εμπειρία της σωματικής μας κίνησης καθώς και με το πολιτισμικό και φυσικό μας περιβάλλον.[498] Όλες οι παραπάνω αισθητηριακές λειτουργίες ενσωματώνουν θεμελιώδη χωρικά χαρακτηριστικά: η υφή περιέχει χώρο, οι χειρονομίες επενεργούν εντός χώρων οι οποίοι συναθροίζονται κατά το χειρονομικό έργο, τα πολιτισμικά και φυσικά τοπία είναι χωρικά, οι υψηλές και

497 Η ιδιοδεκτικότητα (proprioception) περιλαμβάνει την συστολή και την χαλάρωση των μυών σε συνάρτηση με όλες τις μορφές κινητικότητας του σώματος.

498 Χρησιμοποιώ τον όρο "κινητικότητα" (movement) όταν αναφέρομαι σε μεταβολές χωρικών θέσεων. Η "κίνηση" (motion) χρησιμοποιείται με μια εννοιολογική διάσταση (όπως για παράδειγμα, οι μορφές κίνησης) στην οποία εμπίπτει η έννοια του φασματικού χώρου όπου δεν συμβαίνει κάποια πραγματική φυσική κίνηση.

χαμηλές φασματικές περιοχές και η κίνηση του ηχητικού φάσματος φέρουν χώρο. Όμως και οι αισθητηριακές εμπειρίες εδράζονται επίσης στη φυσική και χωρική υπόσταση του ανθρώπινου σώματος το οποίο βρίσκεται πάντοτε στο προσληπτικό μας επίκεντρο – ως ομιλητές, ως φορείς πρωτοβουλιών και συντελεστές χειρονομιών, ως περιφερόμενοι συμμέτοχοι, ως παρατηρητές και ακροατές. Η δια-λειτουργική σύζευξη ανακύπτει αυτόματα όταν το ηχητικό υλικό φαινομενικά παραπέμπει σε μια προβολή εμπειρίας του έξω-μουσικού κόσμου, ενώ δια-λειτουργικές αντιστοιχίσεις πραγματοποιούνται επίσης και κατά την ακουσματική ακρόαση (και όχι μόνο στην ακουσματική μουσική) ακόμη και εάν αυτές οι αισθήσεις δεν επενεργούν άμεσα στη λειτουργία της ακρόασης. Κατά την ακρόαση της ακουσματικής μουσικής αντί να αισθάνομαι κάποιο είδος αισθητηριακής αποστέρησης, οδηγούμαι αυθόρμητα στην ενατένιση ενός πιθανώς μοναδικού και πρωτόγνωρου δυνητικού δια-λειτουργικού πλούτου, ο οποίος εκφέρεται από την αισθητική διάρθρωση της μουσικής.

Οι συνθέτες της ακουσματικής μουσικής έχουν ενστικτωδώς επίγνωση των δια-λειτουργικών διασυνδέσεων. Ο Michel Chion για παράδειγμα σχολιάζοντας την καθημερινή αιτιώδη ακρόαση (causal listening) αναφέρει πως "ακούγοντας ήχους πραγματοποιούμε συσχετίσεις με την διανοητική μας γνώση για τα συμφραζόμενα, με την όραση και τον μεγάλο όγκο αναπαραστάσεων που έχουμε για τις ηχητικές διεγέρσεις, καθώς και με την γενικότερη αισθητηριακή μας εμπειρία" (Chion 1998: 113). Κατ' αυτόν ο ήχος είναι "δι-αισθητηριακός" (*trans-sensorial*) ενώ θα ήταν σφάλμα "να πιστεύουμε πως οτιδήποτε είναι ηχητικό αποτελείται μόνο από ήχο" καθώς και να θεωρούμε τις αισθήσεις ως αυτοτελείς οντότητες (ibid.: 57). Εστιάζει στην θεμελιωδώς δι-αισθητηριακή φύση του ρυθμού λόγω της σωματικής του βάσης (ιδιοδεκτικότητα) και στην πανταχού παρούσα ύπαρξη του, συμπεριλαμβανομένου και του οπτικού ρυθμού· η υφή και η εσωτερική της δομή λογίζονται ως δι-αισθητηριακές, το ίδιο και ο χώρος, ως "κάτι μη οπτικό", κάτι που "δομείται από την εμπειρία της κίνησης στο πεδίο προκειμένου να αγγίξουμε πράγματα", "παρατηρώντας τις λειτουργίες εν μέρει με ένα απτικό τρόπο, καθώς να αγγίζουμε από απόσταση".[499]

499 Δική μου μετάφραση από τα γαλλικά.

Η δική μου προσέγγιση εστιάζει στις ιδιοδεκτικές ιδιότητες οι οποίες φέρονται από τις χειρονομίες παραγωγής ήχου (Smalley 1997). Όταν αναγνωρίζουμε πως κάποιος ήχος έχει παραχθεί από μια ανθρώπινη χειρονομία μπορούμε να προσδιορίσουμε με ακρίβεια τη μορφή της φυσικής ενέργειας και της επαφής η οποία εκίνησε και διέδωσε τον ήχο, και κατά την ακουσματική μουσική συνδεόμαστε αυθόρμητα με οποιοδήποτε χειρονομικό ίχνος αναγνωρίσουμε, ακόμη και στις περιπτώσεις που ο ήχος (είτε ως πηγή, είτε ως πτυχή μιας διέγερσης) δεν είναι "πραγματικός" ή δεν μοιάζει στην ολότητα του αληθοφανής. Είναι σαν να αναπαριστούμε στιγμιαία και να ακολουθούμε την διεργασία εμψύχωσης του ήχου, την ύπαρξη της δημιουργίας του. Το γεγονός πως ακούμε κάτι το οποίο είναι "καταγεγραμμένο" δεν φαίνεται να μειώνει μια μετάδοση αίσθησης ζωντάνιας.

Η δια-λειτουργική φύση της πρόσληψης αναδεικνύεται και σε ένα πλήθος πρόσφατων ερευνών περισσότερο προσανατολισμένων στο επιστημονικό και φιλοσοφικό πεδίο, οι οποίες εκκινούν από την οικολογική προσέγγιση της πρόσληψης που πρωτοδιατύπωσε ο Gibson. Ο John G. Neuhoff (2004: 255–6) παρατηρεί πως οι "προσληπτικές τροπικότητες" (perceptual modalities) σαφώς αλληλεπιδρούν και πως σε ένα φυσικό περιβάλλον "διακριτές πηγές ηχητικής και οπτικής πληροφορίας ενσωματώνονται αδιαλείπτως προκειμένου να μορφοποιήσουν μια ενοποιημένη αναπαράσταση του εξωτερικού χώρου η οποία καθοδηγεί την πλοήγηση μας".[500] Συνεχίζει ερμηνεύοντας την συγκριτική συμβολή που παρέχει το οπτικό και ακουστικό σύστημα και οι κιναισθητικές αισθήσεις στην πλοήγηση, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο διευθετούνται οι μεταξύ τους αποκλίσεις, με την όραση προπαντός να επικρατεί σε τέτοιες περιπτώσεις: "... η όραση κυριαρχεί ακόμη και στην ιδιοδεκτική κρίση" (ibid.: 258). Αναφέρεται σε έρευνες οι οποίες υποδηλώνουν πως η αλληλεπίδραση μεταξύ της ακουστικής και της οπτικής πρόσληψης πραγματοποιείται στο κυτταρικό επίπεδο του κεντρικού νευρικού συστήματος καθώς και σε έρευνες οι οποίες τεκμηριώνουν πως η αισθητηριακή αλληλεπίδραση πραγματοποιείται σε διάφορα τμήματα του εγκεφάλου και συγκεκριμένα στα νευρικά κύτταρα στα άνω διδύμια (superior coliculi), τα οποία εκτός από τη συνεισφορά τους

500 Ο Neuhoff κάνει αναφορά στην έρευνα των Auerbach & Sperling (1974) και Welch and Aarren (1980). Δηλώνει επίσης πως, "τεκμήρια για αυτήν την ενοποιημένη χωρική αναπαράσταση προέρχονται από συμπεριφορικές και νευροφυσιολογικές έρευνες".

στην λειτουργία του αισθητηριακού συντονισμού, "εστιάζουν σε συγκεκριμένα ερεθίσματα ακουστικής χωροθέτησης [τα οποία] παρέχουν τη βάση για μια χαρτογράφηση του ακουστικού χώρου".[501]

Ο Stephen Handel εξετάζοντας τη συσχέτιση μεταξύ της ακουστικής και της οπτικής πρόσληψης θεωρεί πως οι λειτουργίες της παρατήρησης ή της ακρόασης αποτελούν μια δημιουργική διεργασία οικοδόμησης αντικειμένων – την όψη των πραγμάτων, "καθώς τα πράγματα υφίστανται στον χώρο και στο χρόνο ταυτόχρονα" (Handel 2006: 4–5). Παρατηρεί πως "ο συνήθης διαχωρισμός κατά τον οποίο η όραση παρέχει αντικείμενα και η ακοή ενέργειες, αποτελεί μια πλάνη. Μας παρασύρει στο να εκλαμβάνουμε την όραση ως μια χωρική αίσθηση και την ακοή ως μια χρονική αίσθηση" (ibid.: 5). Η λειτουργία της δι-αισθητηριακής προσληπτικής διεργασίας περιλαμβάνει τη σύγκλιση παράλληλων και διαδοχικών αλληλεπιδραστικών μηχανισμών οι οποίοι λαμβάνουν χώρα σε διάφορα νευρωνικά κέντρα, ενώ η ακουστική και η οπτική πληροφορία, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, αντιστοιχούν στην ίδια δράση ή ενέργεια. Κατ' αυτόν τον τρόπο δεν πρέπει να μας προκαλεί εντύπωση πως η ακουσματική μουσική μπορεί να αποτελεί εκτός από μια ακουστική και μια εν δυνάμει οπτική εμπειρία, πως ο οπτικός και ο ηχητικός χώρος δύσκολα μπορούν να διαχωριστούν μεταξύ τους.

Σύμφωνα με τον Alva Noë, "*προϋπόθεση για την πρόσληψη αποτελεί η απόκτηση αισθητικο-κινητικών σωματικών δεξιοτήτων*" (Noë 2004: 11). Οι αισθητικο-κινητικές δεξιότητες εμπεριέχουν την αίσθηση της κινητικότητας, της τοποθέτησης και της αφής, όλες όντως ιδιοδεκτικές, ενώ οι οπτικές και ακουστικές δεξιότητες συσσωματώνονται με τις σωματικές. Επιπρόσθετα, "η προσληπτική εμπειρία, σε οποιαδήποτε μορφή τροπικότητας, αποκτά χωρικό περιεχόμενο χάρη στην επίγνωση που έχει το υποκειμένο σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο τα αισθητηριακά ερεθίσματα εξαρτώνται από την κινητικότητα" (ibid.: 117). Πολύ συχνά δεν μπορούμε να προσλάβουμε άμεσα όλες τις πτυχές όσων μας παρουσιάζονται. "Το βιωματικό περιεχόμενο είναι από μόνο του εικονικό", καθόσον για παράδειγμα ακόμη και αθέατα ή συγκαλυμμένα χαρακτηριστικά μπορούν να προσεγγιστούν ενεργοποιώντας

501 "Τα άνω διδύμια αποτελούν συμμετρικές δομές στην κορυφή του εγκεφαλικού στελέχους".

προσμονές οι οποίες βασίζονται σε παρελθούσες αισθητικο-κινητικές εμπειρίες (ibid.: 67). Όταν παρατηρούμε ένα τρισδιάστατο αντικείμενο από την μπροστινή μόνο όψη δεν βλέπουμε το σύνολο και συνάγουμε όσα θα προσλαμβάναμε εάν κινούμασταν σε διαφορετικές θέσεις σε σχέση με το αντικείμενο ή σε σχέση με τη θέση μας, αποκαλύπτοντας έτσι την αθέατη πλευρά, το σχήμα και τον όγκο του. Κατ' αυτόν τον τρόπο το αντικείμενο καθίσταται τρισδιάστατο ανεξαρτήτως της πραγματικής του υπόστασης (ibid.: 119).

Εάν μεταφέρουμε την αντίληψη αυτή στην πρόσληψη της ακουσματικής μουσικής, μια παρόμοια προσληπτική εικονικότητα διαφαίνεται ακόμη περισσότερο. Από τους ήχους και μόνο μπορούμε να ανασυντάξουμε στην φαντασία μας τη διάταξη και τη δραστηριότητα ενός τοπίου· ή τη μορφή μιας φασματομορφολογικής ενέργειας (όσο "αφηρημένης" και εάν είναι) καθώς ο φασματικός της χώρος κινείται σε σχέση με τη θέση μας· ή το φαινομενικό μέγεθος, τις διαστάσεις και την υφή ενός αντικειμένου. Αυτό αποτελεί πραγματικά μια "ενόραση" όπου η ακουστική αίσθηση απευθύνεται στις συνοδευτικές αισθήσεις να συμμετάσχουν στην αναπαράσταση της χωρικής εμπειρίας. Καθώς όμως δεν μπορούμε να απευθυνθούμε σε όλες μας τις αισθήσεις να συμμετάσχουν *άμεσα* και κατά αυτόν τον τρόπο να επιβεβαιώσουν εφόσον κάτι τέτοιο είναι δυνατό αυτό που ο εγκέφαλός μας και η ακοή μας θεωρούμε πως ακούν, η ταυτότητα των πηγών και οι χώροι τους συχνά καταλήγουν ως ένα βαθμό αβέβαιοι. Αυτό αφορά ειδικά την περίπτωση κατά την οποία ο συνθέτης σαγηνεύεται συνειδητά με την αμφισημία, ή δεν επιθυμεί να προσδέσει την ακουστική φαντασία με γνώριμες πηγές και καθημερινές εμπειρίες του χώρου.

Ο Noë τονίζει πως δεν μπορεί να υπάρξει σαφής διαχωρισμός μεταξύ της προσληπτικής επίγνωσης και της νοητικής επίγνωσης, μια σημαντική έννοια για την κατανόηση της χωρομορφής η οποία αν και έχει επισωρευτεί χρονικά μπορεί να προβληθεί εκτός του χρονικού πλαισίου της ακρόασης. Μπορώ για παράδειγμα να σκέφτομαι το ηχοτοπίο του Orbieu αυτήν την στιγμή χωρίς να το προσλαμβάνω: "... η σκέψη και η εμπειρία είναι κατ' εξοχήν αδιάλειπτες" (ibid.: 118).

Κατ' αυτόν τον τρόπο το ηχοτοπίο του Orbieu βρίσκεται εκεί αναμένοντας με να το διερευνήσω. Όταν το προσλαμβάνω αμιγώς ακουστικά έχω πρόσβαση σε πτυχές της ηχητικής του παρουσίας, η κατανόηση όμως του τι ακούω δεν σχετίζεται μόνο με το τι ακούω αλλά και με την επίγνωση πως μπορώ να δράσω εντός του ηχοτοπίου, πως έχω τη δυνατότητα να βρεθώ σωματικά εντός του· να γνωρίσω τα πτηνά ως ζωντανά τρισδιάστατα πλάσματα τα οποία μπορούν να πετάξουν· να αισθανθώ τον άνεμο· να παρατηρήσω, να αγγίξω και να μπω στο νερό (πώς θα μπορούσα να γνωρίζω πως το νερό ρέει από τον ήχο του και μόνο;)· να περπατήσω τριγύρω και να σκαρφαλώσω σε ένα δέντρο· να ταξιδέψω με το αυτοκίνητο· να βγω έξω από το σπίτι στο φυσικό τοπίο: επομένως η σταθερή δεσπόζουσα θέση μου δεν είναι καθόλου σταθερή. Κατά έναν παρόμοιο τρόπο ένα ακουσματικό μουσικό έργο έχει τη δυναμική να αξιοποιήσει αυτή μου την αναπαραστατικότητα, την χωρική μου αναπαραστατικότητα.

## 6. Η ακουσματική χωρομορφή: μια έννοια υπό διερεύνηση

Η κατανόηση των δια-λειτουργικών δυνατοτήτων της ακουσματικής πρόσληψης μας οδηγεί σε μια περισσότερο διεξοδική θεώρηση σχετικά με το τι θα μπορούσε να αποτελεί η χωρομορφή.

Η χωρομορφή στην ακουσματική μουσική αποτελεί ένα αισθητικά παραγόμενο "περιβάλλον" το οποίο δομεί δια-λειτουργικές αντιληπτικές ενδεχομενικότητες μέσω συσχετίσεων δεσμών-πηγής και φασματομορφολογιών. Επιπρόσθετα ενσωματώνει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του μουσικού πολιτισμού και της μουσικής παράδοσης (όπως για παράδειγμα η τονικότητα και ο ρυθμός). Η ακουσματική χωρομορφή καταλαμβάνει μια περιοχή η οποία εκτείνεται μεταξύ των χώρων που διαβιούμε και αναπαριστούμε και των χώρων οι οποίοι εκφέρονται μέσω της φασματομορφολογικής ενατένισης – προσλήψεις και προβολές διαφορετικών διαρθρώσεων του φασματικού και του προοπτικού χώρου.

## 7. Αναπαραστατικός χώρος – Επιτελεστικός χώρος

Η έννοια της αναπαράστασης (enactment) πέραν του γεγονότος πως βρίσκεται στο επίκεντρο του δια-λειτουργικού τρόπου τη; πρόσληψης και της αντίληψης του χώρου, είναι θεμελιώδης και στους ηχητικούς χώρους οι οποίοι παράγονται από την ανθρώπινη δραστηριότητα – στον *αναπαραστατικό χώρο* (*enacted space*) και τις δύο υπο-κατηγορίες του, τον *χώρο φωνητικής εκφοράς* (*utterance space*) και τον *χώρο επίδρασης* (*agential space*). Θα ήθελα να επικεντρωθώ σε μια ιδιαίτερη έκφανση του τελευταίου, στον *επιτελεστικό χώρο* (*performed space*), κυρίως από την πλευρά της ενόργανης μουσικής αν και οι ίδιες αρχές με μικρές τροποποιήσεις μπορούν επίσης να εφαρμοστούν σε οποιαδήποτε μορφή εκούσιας ηχοποίησης καθώς επίσης και στους χώρους φωνητικής εκφοράς. Ένας βασικός λόγος για τον οποίο επικεντρώνομαι στον χώρο επίδρασης (agential space) αποτελεί το γεγονός πως επεκτείνει το μοντέλο του φυσικού περιβάλλοντος αλλά και επειδή η ηχοποιία, τα μουσικά όργανα, και η μουσική ως ένα συντελεσμένο συνθετικό τεχνούργημα αποτελούν τα κατεξοχήν υλικά της ακουσματικής μουσικής: το γεγονός αυτό παρέχει μια διαφορετική οπτική για τη λειτουργία δεσμού-πηγής.

Ο επιτελεστικός χώρος είναι εδραιωμένος χειρονομικά. Η ανθρώπινη επίδραση μέσω της αίσθησης της αφής ή κάποιου μηχανισμού, ασκεί ενέργεια σε ένα ηχητικό σώμα παράγοντας έτσι φασματομορφολογίες. Εναλλακτικά, εσωτερική σωματική ενέργεια η οποία παράγεται εντός του ανθρώπινου σώματος μπορεί να ασκηθεί σε ένα εξωτερικό ηχητικό σώμα όπως σε ένα πνευστό όργανο. Αυτονόητο είναι πως η πρόσληψη μιας τέτοιας αναπαράστασης της επίδρασης είναι δια-λειτουργική, αναδεικνύοντας κυρίως την απαιτούμενη ιδιοδεκτική ενέργεια και δράση για την παραγωγή και τον έλεγχο του ήχου, κάτι το οποίο μεταδίδεται γλαφυρά από τις ακουσματικές φασματομορφολογίες.

Ο Edward Hall στο κλασσικό του σύγγραμμα *The Hidden Dimension*, πρωτοδημοσιευμένο το 1966, πρότεινε μια *προξημική* (*proxemic*)[502] ταξινόμηση των αποστάσεων οι οποίες βασίζονται σε κοινωνικές συνθήκες, κατηγοριοποιώντας τον

502 Η έννοια του "προξημικού" ("proxemics") αφορά στο ρόλο των χωρικών παραγόντων που διαδραματίζουν στη διαμόρφωση των ανθρώπινων σχέσεων και στην ανθρώπινη επικοινωνία.

χώρο σε σχέση με την ανθρώπινη συμμετοχή σε τέσσερις ζώνες – την *οικεία* (*intimate*), την *προσωπική* (*personal*), την *κοινωνική* (*social*) και τη *δημόσια* (*public*). Θεωρεί πως προσλαμβάνουμε τον χώρο "δυναμικά" καθώς εμπλέκονται ενέργειες τις οποίες μπορούμε να τις οργανώσουμε νοητικά ως μια "αλληλουχία επεκτεινομένων και αντικρουόμενων πεδίων" (Hall 1990: 115). Η οικεία ζώνη σχετίζεται με εντελώς διαφορετικές δραστηριότητες όπως η ερωτική πράξη ή τα αθλήματα επαφής. Μια τόσο στενή εγγύτητα μπορεί να είναι θετική ή αρνητική καθώς μπορεί να αισθανθούμε απειλούμενοι από μια ανεπιθύμητη ή απρόσμενη προσέγγιση. Η δεύτερη ζώνη – η προσωπική – εκτείνεται σε εύρος ίσο προς το μήκος του χεριού μας (τέσσερα πόδια το πολύ) στα όρια της δυνατής σωματικής επαφής. Η κοινωνική ζώνη η οποία καλύπτει μια απόσταση από περίπου τέσσερα έως δώδεκα πόδια είναι περισσότερο απρόσωπη – η ζώνη των συνδιαλλαγών στο γραφείο και στην εργασία, οι συνήθεις κοινωνικές συναναστροφές καθώς και τα οικιακά συμφραζόμενα όπου κανείς μπορεί κατά βούληση να εμπλακεί ή να απεμπλακεί με άλλους. Η δημόσια ζώνη η οποία φέρει και έναν βαθμό αποστασιοποίησης, καλύπτει ένα εύρος από δώδεκα μέχρι περίπου είκοσι πέντε πόδια. Πέρα από αυτήν την απόσταση η ικανότητά μας να διακρίνουμε οπτικές λεπτομέρειες (χαρακτηριστικά προσώπου) φθίνει, χρειάζεται να υψώσουμε τη φωνή μας προκειμένου να επικοινωνήσουμε στην έκταση αυτού του χώρου και μπορούμε να αποφασίσουμε εάν θα πλησιάσουμε ή όχι, είτε να λάβουμε μέτρα αποφυγής εάν παρουσιαστεί κάτι ανεπιθύμητο (ibid.: 116–29).

Στον επιτελεστικό χώρο της ενόργανης μουσικής μπορούμε να αναγνωρίσουμε συνδυασμούς των τεσσάρων ζωνών του Hall σε λειτουργία, γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα την παραγωγή τριών χώρων – τον *χειρονομικό χώρο* (*gestural space*), τον *χώρο μουσικού συνόλου* (*ensemble space*) και τον *χώρο συναυλιακού σταδίου* (*arena space*)· ο χειρονομικός χώρος περικλείεται εντός του χώρου μουσικού συνόλου, και ο χώρος μουσικού συνόλου με τη σειρά εντός του χώρου συναυλιακού σταδίου.

## 7.1. Χειρονομικός χώρος

Ο χειρονομικός χώρος είναι ο οικείος χώρος ενός μοναδικού εκτελεστή και ενός μουσικού οργάνου. Οι χειρονομίες επιτέλεσης παράγουν και προσδιορίζουν μια

χωρική ζώνη εντός ενός *προσβάσιμου χώρου* (*reachable space*), ο οποίος ενεργοποιείται από την υπόσταση μιας αιτιώδους χειρονομίας που διαγράφεται εντός του και σχετίζεται με μια ενόργανη πηγή, δράση που στο σύνολο της ενοποιείται στην παραγόμενη φασματομορφολογία. Η χρονική εξάπλωση της ενέργειας αρθρώνει κατ' αυτόν τον τρόπο μια χωρική ζώνη. Οι επιτελεστικές δράσεις φέρουν σχέσεις δεσμού-πηγής, γεγονός το οποίο υπό ακουσματικές συνθήκες (όπως για παράδειγμα σε μια ηχογράφηση) έχει ως αποτέλεσμα οι φασματομορφολογίες να αποτελούν φορείς αναπαραστατικών, χώρων επίδρασης.

Το ηχητικά παλλόμενο σώμα και η χειρονομία επιτέλεσης στον οικείο χώρο είναι σωματικά άρρηκτα συνδεδεμένες μεταξύ τους. Οι εκτελεστές εγχόρδων και ορισμένων πνευστών περιπλέκονται με το όργανο τους, σε κάποιες περιπτώσεις με έναν χαρακτηριστικό εναγκαλισμό, ενώ άλλοι χώροι οργάνων-εκτελεστών είναι περισσότερο προσθετικοί. Τα κρουστά και πληκτροφόρα όργανα εν τούτοις συχνά απαιτούν την επέκταση του οικείου στον προσωπικό χώρο, στα όρια του προσβάσιμου χώρου, και ο εκτελεστής μπορεί να χρειάζεται να μεταβάλλει τη θέση του προκειμένου να διατηρεί την επαφή του με το παλλόμενο σώμα.

Καθώς ωστόσο παρατηρούμε ως ακροατές δεν είναι απαραίτητη η φυσική μας επαφή με την πηγή προκειμένου να προσλάβουμε την οικειότητα του χειρονομικού χώρου· δεν είναι απαραίτητο να καταλάβουμε την οικεία ζώνη του Hall ή την προσωπική ζώνη της έκτασης του χεριού μας, ούτε καν την κοινωνική ζώνη αν και εντός αυτής, στο εύρος των επτά με δώδεκα ποδών, προσεγγίζουμε αυτό που με όρους ηχητικής πηγής θεωρείται σωματικά ως μια αρκετά οικεία επαφή. Κατά τη διαδικασία της μουσικής πρόσληψης η έννοια της οικειότητας μπορεί να συνδεθεί περισσότερο με όσα μπορούμε να συνάγουμε από την οπτική και ακουστική παρατήρηση της ιδιοδεκτικότητας, καθώς αυτή σχετίζεται με τις παραγόμενες φασματομορφολογίες. Ακόμη και στην περίπτωση που προσλαμβάνουμε την πηγή από απόσταση μπορούμε παρόλα αυτά να αποκωδικοποιήσουμε τον βαθμό οικειότητας του χειρονομικού χώρου μέσω της οπτικής και ακουστικής παρατήρησης της ιδιοδεκτικότητας. Επομένως παρ' όλη την ακουστική απόσταση από την διέγερση-πηγή της μουσικής, μπορούμε νοητικά να βρεθούμε πλησίον: ο ήχος εκτείνεται προς εμάς. Έτσι η έννοια

του οικείου χώρου στη μουσική όπως αυτή αποτυπώνεται από τον χειρονομικό χώρο, διαφέρει από τον οικείο χώρο στις καθημερινές ανθρώπινες σχέσεις.

Ωστόσο κατά τις συνθήκες της ζωντανής μουσικής επιτέλεσης η πρόσληψη της ηχητικής οικειότητας του χειρονομικού χώρου δεν διατηρείται με τον ίδιο τρόπο σε οποιαδήποτε απόσταση. Η αναγκαιότητα για έναν συγκεκριμένο βαθμό εγγύτητας με τη μουσική πηγή σχετίζεται με το είδος της μουσικής. Ακούγοντας ζωντανά κλασσική μουσική προτιμώ να βρίσκομαι σχετικά κοντά σε ένα κουαρτέτο εγχόρδων και σε μεγαλύτερη απόσταση σε μια ορχήστρα, κοντινότερα σε ένα φλάουτο μπαρόκ απ' ότι σε ένα φλάουτο Boehm. Σε πολύ κοντινή απόσταση η μεγάλη φασματική λεπτομέρεια προκαλεί κορεσμό, με αποτέλεσμα να διαχωρίζουμε συστατικά του ήχου που θα έπρεπε να είναι περισσότερο συγχωνευμένα. Η μεγάλη απόσταση μειώνει την φασματική διακριτότητα και εκλέπτυνση με αποτέλεσμα να φθίνει η αμεσολάβητη εμπλοκή μας. Χρειάζεται να βρισκόμαστε στην σωστή απόσταση προκειμένου να αισθανόμαστε την ζωντάνια των μουσικών μερών και την ίδια στιγμή να μπορούμε να εκτιμούμε την λεπτότητα στην έκφραση.

Ένας χειρονομικός χώρος δεν είναι αυθύπαρκτος: υπάρχουν πάντοτε κάποια συμφραζόμενα, γεγονός το οποίο μας οδηγεί να εξετάσουμε στη συνέχεια τον χώρο του μουσικού συνόλου και τον χώρο συναυλιακού σταδίου.

## 7.2. Ο χώρος μουσικού συνόλου

Ο χώρος μουσικού συνόλου, εντός του οποίου περικλείονται εξατομικευμένοι χειρονομικοί χώροι (individual gestural spaces), αποτελεί τον προσωπικό και κοινωνικό χώρο που μοιράζονται οι ερμηνευτές: ένα σύνολο ερμηνευτών παράγει έναν συλλογικό επιτελεστικό χώρο. Αυτό δηλώνεται τόσο οπτικά (παρατηρώντας την λειτουργία της ιδιοδεκτικότητας και γνωρίζοντας τον τρόπο λειτουργίας της) όσο και μουσικά (ακούγοντας την λειτουργία της ιδιοδεκτικότητας). Στα ντουέτα ή στα μικρά μουσικά σύνολα ο χώρος είναι περισσότερο προσωπικός ακόμη και εάν αυτός υπερβαίνει ελαφρώς τον κανόνα μέτρησης του Hall. Ένα μεγάλο μουσικό σύνολο μπορεί να αποτελείται από διακριτές ή ένθετες εσωτερικές ζώνες διαφορετικού

βαθμού πολυπλοκότητας, οι οποίες μεταβάλλονται και προσαρμόζονται αναλόγως την μουσική σύνθεση. Οι εξατομικευμένοι χειρονομικοί χώροι μπορεί να ομαδοποιούνται σε ομάδες συνόλων ή να επικοινωνούν δια μέσω του χώρου με άλλα άτομα ή ομάδες συνόλων. Ο ήχος έχει τη δυνατότητα να συνδέει χωρικές ζώνες όπως στις περιπτώσεις όπου συμπεριφορές παράγουν ηχητικές συνέχειες εντός των οποίων δεν μπορούμε να εντοπίσουμε εξατομικευμένες μονάδες – για παράδειγμα τα βιολιά της ορχήστρας.[503] Στον χώρο του μουσικού συνόλου βιώνουμε τη διάρθρωση της μουσικής δομής κατά τη διαδικασία της μουσικής εκφοράς – τον συγχρονισμό μιας συλλογικής χειρονομίας, την συνέργεια ή τον ανταγωνισμό εντός της υφής και την εναλλαγή των υλικών. Από την πλευρά του παρατηρητή-ακροατή αυτό αποτελεί ένα δια-λειτουργικό προσληπτικό βίωμα παρόλο που σε σύγκριση με άλλα πολιτισμικά περιβάλλοντα ή το φυσικό περιβάλλον, η λειτουργία αυτή αφορά μια αναπαράσταση εντός ενός σχετικά σχηματοποιημένου περιγράμματος.

Ο χώρος μουσικού συνόλου μπορεί επίσης να ιδωθεί και με όρους συμπεριφορικού χώρου και σε κάποιες περιπτώσεις με χώρο σηματοδοτήσεων, ενώ σχετίζεται επίσης με τους τύπους των συμπεριφορικών χώρων, των χώρων σηματοδοτήσεων και των ένθετων χώρων που συναντήσαμε στο ηχοτοπίο του Orbieu. Ένα σύνολο μπορεί επίσης να διαρθρωθεί σε έναν πανοραμικό χώρο μεταβλητού εύρους και καθορισμένης άπω έκτασης. Από φυσικής πλευράς οι πηγές μπορούν να θεωρηθούν ως σταθερά σημεία κάτι το οποίο αναδεικνύεται περισσότερο στα μικρότερα σύνολα. Στα μεγαλύτερα ωστόσο μουσικά σύνολα η σημειακή σταθερότητα αντισταθμίζεται από την χωρική κινητικότητα του μουσικού υλικού εντός του πανοραμικού πεδίου: αντί για πηγές ή αιτίες, διασπείρονται και κινούνται οι ίδιες οι φασματομορφολογίες. Δεν πρέπει επίσης να ξεχνάμε πως το μουσικό υλικό "κινείται" επίσης και στον φασματικό χώρο (ή στους φθόγγους του τονικού χώρου εφόσον πρόκειται για τονική μουσική), πως το φασματικό με το προοπτικό λειτουργούν συνεργατικά, καθώς επίσης και πως μια αίσθηση προοπτικής, ιδιαίτερα ενός άπω χώρου, μπορεί να παραχθεί φασματικά.[504]

503 Προτιμούμε να μην διακρίνουμε έναν εκτελεστή βιολιού ο οποίος εκτελεί λανθασμένα σε δυσαρμονία με το υπόλοιπο σύνολο και δεν μας αρέσει να ακούμε ένα άτομο που "ξεχωρίζει".

504 Όπως γνωρίζουμε η εκφορά της προοπτικής κατέστη σημαντική συνθετική παράμετρος στον εικοστό μόλις αιώνα. Υπάρχουν συνθέτες οι οποίοι σε αρκετές περιπτώσεις έχουν διερευνήσει με σημαντική επιτυχία τις δυνατότητες της ορχηστρικής χωρικής υφής. Η εξέταση πάντως του συγκεκριμένου θέματος δεν αποτελεί μέρος της παρούσας δημοσίευσης. Για περισσότερες

## 7.3. Ο χώρος συναυλιακού σταδίου

Ο *χώρος συναυλιακού σταδίου* (*arena space*) αποτελεί το σύνολο του δημόσιου χώρου ο οποίος καταλαμβάνεται τόσο από τους ερμηνευτές όσο και από τους ακροατές.[505]Το ακροατήριο μπορεί να έχει επίγνωση του προσωπικού και κοινωνικού του χώρου εντός της δικής του ζώνης, ενώ συγκεκριμένες κατηγορίες ακροατών (σε συναυλίες rock μουσικής ή σε club) μέσω της συμπεριφοράς τους μπορούν επίσης να αποζητούν να εμπλουτίσουν τα προσωπικά και κοινωνικά τους συμφραζόμενα.

Για τους σκοπούς της ακουσματικής προσέγγισης η πλέον σημαντική πτυχή αφορά στο γεγονός πως προσλαμβάνουμε τον χώρο συναυλιακού σταδίου ως ένα ακουστικό περιβάλλον, ως έναν οριοθετημένο και περίκλειστο χώρο ο οποίος παράγεται από την ένθεση του χειρονονομικού χώρου και του χώρου μουσικού συνόλου εντός του. Ανεξαρτήτως της μορφής των πολιτισμικών συμφραζομένων εντός των οποίων επιτελείται η μουσική, υπεύθυνη για τη σύνδεση του χειρονομικού χώρου, του χώρου μουσικού συνόλου και του χώρου συναυλιακού σταδίου είναι αυτούσια η μουσική και σε μία "καλή" ερμηνεία αυτή η συσχέτιση είναι κάτι παραπάνω από μια απλή σύνδεση: οι τρεις χώροι συγχωνεύονται ανεξαρτήτως οποιουδήποτε φυσικού διαχωρισμού μεταξύ του χώρου μουσικού συνόλου και του κοινού στον ευρύτερο χώρο συναυλιακού σταδίου.[506] Απώτερος σκοπός μιας επιτέλεσης είναι η μετάδοση της μουσικής από τον χειρονομικό χώρο και τον χώρο μουσικού συνόλου, προκειμένου να προσληφθεί στον χώρο συναυλιακού σταδίου.

---

λεπτομέρειες βλ. Maria Anne Hartley (1998).

505 Δανείζομαι την έννοια του *συναυλιακού σταδίου* (*arena*) από τον Emmerson (1998), για λόγους όμως ευκολίας τη χρησιμοποιώ για να απεικονίσω όλα τα μεγέθη των χώρων επιτέλεσης (performancw space), είτε αυτοί αφορούν τις διαστάσεις μιας μουσικής δωματίου, μιας αίθουσας συναυλιών ή ενός μεγάλου σταδίου όπως στην περίπτωση συναυλιών rock μουσικής.

506 Ο Davidson (1997: 222–3) αναφέρει πως "η σωματική κινητικότητα των ερμηνευτών πληροφορούν το κοινό για τις μουσικές τους προθέσεις" και πως επίσης "παρακολουθώντας μια επιτέλεση ζωντανά ή μέσω video, η αντίληψη του κοινού σε σχέση με τη μουσική επιτέλεση μπορεί να ενδυναμωθεί καθώς παρατηρεί την κινητικότητα των ερμηνευτών". Τέτοιου τύπου ιδιοδεκτικές συσχετίσεις είναι δυνατό να συσχετίσουν τον χειρονομικό χώρο/ χώρο μουσικού συνόλου με τον χώρο συναυλιακού σταδίου ακόμη στενότερα. Στην παρούσα φάση με απασχολούν λιγότερο οι σωματικές συμπεριφορές που μπορεί να δημιουργήσουν μια συγκεκριμένη κουλτούρα περιβάλλοντος (ένα είδωλο θέασης για παράδειγμα) ή να μεταδώσουν ένα είδος φραστικής-διαμόρφωσης και μουσικού χαρακτήρα, απ΄ ότι οι φυσικές δράσεις οι οποίες εκκινούν, διαμορφώνουν και απαλείφουν ή συνδέουν φασματομορφολογίες, ειδικότερα δε καθώς σε τελική ανάλυση ενδιαφέρομαι σε αυτό το οποίο συνάγεται από τη χωρική αναπαράσταση κάτω από ακουσματικές συνθήκες. Παραβλέπω επίσης την πιθανή επίδραση που μπορεί να επιφέρει στην πρόσληψη η δραστηριότητα ενός διευθυντή ορχήστρας.

## 7.4. Το ηχογραφημένο είδωλο του επιτελεστικού χώρου

Οι αισθήσεις της όρασης και της ακοής είναι από κοινού παρούσες στον χειρονομικό χώρο, στον χώρο μουσικού συνόλου και στον χώρο συναυλιακού σταδίου· η ιδιοδεκτικότητα αποτελεί το προσληπτικό επίκεντρο στον χειρονομικό χώρο και στο χώρο μουσικού συνόλου και μεταδίδεται εντός του χώρου συναυλιακού σταδίου τόσο ακουστικά (φασματομορφολογικά) όσο και οπτικά (η ενεργητική αναπαράσταση στον χειρονομικό και κοινωνικό χώρο). Η δια-λειτουργική μας ενσυναίσθηση η οποία δραστηριοποιείται από την φασματομορφολογική ενέργεια, διασφαλίζει το γεγονός πως ο επιτελεστικός χώρος μπορεί να μεταδοθεί ακόμη και σε μια ηχογράφηση κατά την οποία η σχέση ανάμεσα στους τρεις αυτούς χώρους έχει διατηρηθεί, αλλά στην αμιγώς ακουστική τους μορφή. Αν και οι λεπτομέρειες των ιδιαίτερων ιδιοδεκτικών και οπτικών χαρακτηριστικών μπορεί και να έχουν επικαλυφθεί, σε γενικές γραμμές διατηρούνται όμως μέσω των φασματομορφολογιών.

Ζητήματα τα οποία σχετίζονται με την κατάλληλη εγγύτητα του ακροατή στις ηχητικές πηγές της μουσικής κατά τα συμφραζόμενα της ζωντανής επιτέλεσης τέθηκαν στην παρουσίαση του χειρονομικού χώρου. Κατά τη διαδικασία ηχογράφησης της μουσικής οι φασματομορφολογίες οι οποίες επιτελέστηκαν σε έναν χώρο μπορούν να καταγραφούν με τέτοιο τρόπο ώστε να μεταφερθούν σε κάποιον άλλον προκειμένου η ακρόαση να πληρεί τα ακουσματικά κριτήρια.[507] Ένας σημαντικός και απαραίτητος μετασχηματισμός σε μια στερεοφωνική ηχογράφηση αφορά στην σύμπτυξη του μουσικού "ειδώλου" ούτως ώστε να ταιριάξει στον πραγματικό χώρο μεταξύ των δύο ηχείων. Άλλοι σημαντικοί επίσης παράγοντες αφορούν στην κατάλληλη πρόσμιξη του χειρονομικού χώρου και του χώρου μουσικού συνόλου καθώς και στη μεταξύ τους συσχέτιση: αυτό αποτελεί μια πρόκληση για τον παραγωγό και τον μηχανικό ήχου. Για τον ακροατή που αποζητά μια έντονη μουσική εμπειρία δεν προξενεί έκπληξη το γεγονός πως ένα κατάλληλα ηχογραφημένο μουσικό είδωλο (παρακάμπτοντας ζητήματα ειδικής μουσικής ερμηνείας) είναι δυνατόν να παράσχει ένα καλύτερο είδωλο του χειρονομικού χώρου και του χώρου σύνολου απ' ότι ένα ανεπαρκές ζωντανό είδωλο. Και τώρα με το format 5.1, παρ' όλες

507 Στο σημείο αυτό δεν λαμβάνω υπόψη τις διαφορές μεταξύ της ακρόασης από ηχεία και της ακρόασης ενός αμφιωτικού ειδώλου (binaural image) στα ακουστικά.

τις ηχητικές ατέλειες, οι σχέσεις μεταξύ του χειρονομικού χώρου, του χώρου μουσικού συνόλου και του χώρου συναυλιακού σταδίου πρέπει να επανεξεταστούν. Αυτού του είδους τα ζητήματα αφορούν τους συνθέτες της ακουσματικής μουσικής που δεν εργάζονται αποξενωμένοι από τα μέσα ή δεν χρησιμοποιούν δικά τους μορφότυπα (format) που έχουν οικειοποιηθεί.

## 7.5. Ο διαμεσολαβητικός επιτελεστικός χώρος

Η διαμεσολαβητική επιτέλεση (mediatised performance) αποτελεί παράγωγο των μαζικών μέσων (mass media) και της τεχνολογίας των μέσων όπως συμβαίνει και με τις τηλεοπτικές, ηχητικές ή οπτικές καταγραφές (Auslander 1999: 55). Δανείζομαι τον όρο *διαμεσολαβητικός επιτελεστικός χώρος* (*mediatised performed space*)[508] προκειμένου να προσδιορίσω ένα ιδιαίτερο ιδίωμα του χώρου επιτέλεσης εντός του οποίου η μετάδοση των χειρονομικών χώρων και των χώρων μουσικού συνόλου διαμεσολαβείται με την τεχνολογία. Στις συναυλίες pop ή rock μουσικής, ή στα υπαίθρια μουσικά φεστιβάλ όπου οι σχετικές αποστάσεις μεταξύ του χειρονομικού χώρου και των απώτερων άκρων του συναυλιακού σταδίου μπορεί να είναι τόσο μεγάλες ώστε η ακουστική και οπτική επαφή να χάνεται, το είδωλο του βίντεο μπορεί να εστιάζει στους οικείους και προσωπικούς χώρους της επιτέλεσης ούτως ώστε να μεταφέρεται μια διαμεσολαβητική οικειότητα στον απομακρυσμένο δέκτη.[509] Τα μικρόφωνα και οι ενισχυτές συμβάλλουν στην ενίσχυση και στην προβολή του ήχου εντός του χώρου συναυλιακού σταδίου έτσι ώστε μια εξωστρεφής και χειρονομικά υπερβολική ή μια εσωστρεφής και χειρονομικά διακριτική επιτέλεση μπορεί με αυτόν τον τρόπο να προσβλέπει στην εκπλήρωση μιας περισσότερο αποδεκτής επίδρασης και οικειότητας. Το μικρόφωνο έχει τη δυνατότητα να καταγράψει την οικειότητα του χειρονομικού χώρου και του χώρου φωνητικής εκφοράς, τα λεπτομερή ποιοτικά χαρακτηριστικά των οποίων δεν θα μπορούσαν να μεταφερθούν αλλιώς,[510] ενώ σε υπερμεγέθεις συναυλιακούς χώρους η τεχνολογία δρα διορθώνοντας τις ανεπάρκειες

508 Δεν πρέπει να συγχέεται με τον χώρο των μέσων (mediatic space).

509 Η περίπτωση αυτή ισχύει και για την τηλεοπτική μετάδοση επιτέλεσης οποιουδήποτε μουσικού είδους, ενώ μπορεί επίσης να αφορά και τον ρόλο του βίντεο κατά την επιτέλεση έργων πολλαπλών μέσων (multimedia performance).

510 Θα πρέπει να αναγνωρίσουμε το γεγονός πως η pop μουσική είναι κυρίαρχα φωνητικο-κεντρική.

εκείνες που σε διαφορετική περίπτωση δεν θα επέτρεπαν την πρωταρχική λειτουργία της επικοινωνίας στον χώρο επιτέλεσης.[511]

## 7.6. Ο χώρος μικροφώνου

Η παρουσία του χώρου μικροφώνου στον διαμεσολαβητικό επιτελεστικό χώρο γίνεται εμφανής ιδιαίτερα στις περιπτώσεις εκείνες όπου οι διακυμάνσεις στην φωνητική αγωγή εκφέρονται με τέτοιον τρόπο ούτως ώστε να επωφελούμαστε από τις δυνατότητες διαμεσολάβησης του μικροφώνου· το βαθύ σιγοτραγούδισμα ή η αποτύπωση της ανάσας αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα.

Οι συνθέτες της ακουσματικής μουσικής επωφελούνται από αυτόν τον πολύ ιδιαίτερο τύπο οικείου επιτελεστικού χώρου όταν κατασκευάζουν ηχητικές πηγές μπροστά από ένα μικρόφωνο. Ο ήχος ο οποίος παράγεται από την καταγραφή, είτε αυτή υποβληθεί στη συνέχεια σε περαιτέρω επεξεργασία είτε όχι, προορίζεται να χρησιμοποιηθεί ως υλικό σε ένα ακουσματικό έργο και επιδίωξη κατά τη διαδικασία προετοιμασίας του ηχητικού υλικού αποτελεί η μεγέθυνση ηχητικών ποιοτήτων οι οποίες προσλαμβάνονται σε μια προσεκτική ακρόαση. Ο χώρος μικροφώνου μετατρέπεται σε χώρο δεσμού-πηγής όταν αυτός αποκωδικοποιείται από ακροατές εξοικειωμένους με τη διαδικασία αλλά και τη μορφή του υλικού και την χειρονομική αιτιότητα της ηχογράφησης. Από την πλευρά της μουσικής κάτι τέτοιο κάποιες φορές μπορεί να είναι επιθυμητό και κάποιες άλλες όχι. Μερικές φορές όταν αποκωδικοποιώ το είδωλο κάποιου να "εκτελεί" υλικό δεσμού-πηγής μπροστά από ένα μικρόφωνο, αντί για μια αίσθηση εμπλουτισμού μου προκαλεί μια αίσθηση παρείσφρησης. Ο χώρος μικροφώνου αποτελεί το πρωτεύον συνθετικό εργαλείο για τη δημιουργία εγγύς χώρων, οι οποίοι εκπέμπουν σε εμάς αποσπασματικές και μικροσκοπικές όψεις και λεπτομέρειες του φασματικού χώρου. Μια τέτοια λειτουργία θα αποδοθεί εφόσον είναι εμφανές πως πραγματοποιείται μια μεγέθυνση δεσμού-πηγής. Μπορούμε ωστόσο να προσομοιώσουμε χώρους μικροφώνου όταν εντοπίσουμε έναν φαινομενικά μεγεθυμένο ήχο ή μια υφή, λόγω της λεπτομερούς φασματικής της

511 Ο Hall προσδιόρισε την κοντινή κλίμακα της δημόσιας απόστασης στα είκοσι με είκοσι πέντε πόδια και την μακρινή σε οποιαδήποτε άλλη απόσταση. Προσδιορίζει επίσης τη δημόσια απόσταση ως κάτι "εμφανώς εκτός του κύκλου της συναυτουργίας" (Hall 1990: 123).

ανάλυσης σε συνάρτηση με την μορφολογία της· σε περιπτώσεις τέτοιων υφών ή μικρο-υφών, συμβάλλει επίσης και ο συμπεριφορικός χώρος.

## 7.7. Ο επιτελεστικός χώρος στο ακουσματικό είδωλο

Η δια-λειτουργική πρόσληψη του επιτελεστικού χώρου από τον ακροατή αποτελεί διαφορετική περίπτωση από τα χωρικά συμφραζόμενα τα οποία καταδείχθηκαν στο ηχοτοπίο του Orbieu. Αυτό συμβαίνει επειδή ο χώρος επιτέλεσης εδράζεται στον χώρο επίδρασης ο οποίος επικεντρώνεται στο ανθρώπινο σώμα ως φορέα διέγερσης και σε μερικές περιπτώσεις ως πηγή (πνευστά όργανα). Στο επίκεντρο της πρόσληψης μπορούμε να ανιχνεύσουμε την παραγωγή χειρονομικού χώρου λόγω της προγενέστερης άμεσης εμπειρίας που έχουμε για την χειρονομία ως ηχοποιητικό παράγοντα, ανεξάρτητα εάν αυτό αφορά "μουσικά" συμφραζόμενα ή όχι. Στην ακουσματική μουσική εάν ανιχνεύσουμε την φασματομορφολογική παρουσία δεσμών-πηγής του οικείου και του κοινωνικού χώρου στον χειρονομικό χώρο, η στάση μας ως προς το είδωλο μεταβάλλεται άμεσα γεγονός το οποίο συνεπακόλουθα μεταβάλλει και την αντίληψη μας ως προς την συσσωρευμένη χωρομορφή.

Ο χειρονομικός επιτλεστικός χώρος δεν προϋποθέτει μια "φυσική" ή αληθοφανή ακουστική επιτέλεσης ούτως ώστε να μεταφέρει τον ενδογενώς οικείο ή προσωπικό χώρο. Μπορούμε να αποκωδικοποιήσουμε τον χειρονομικό χώρο ανεξαρτήτως εάν προσλαμβάνουμε την ακουστική γύρω από τον ήχο, εάν το είδωλο είναι μονοφωνικό ή στερεοφωνικό, εάν είναι εγγύς ή άπω, εάν βρίσκεται μαζί με εμάς στο ίδιο συναυλιακό στάδιο ή σε μια εντελώς διαφορετική "αίθουσα". Σε αντίθεση με την *in situ* επιτέλεση, στην ακουσματική μουσική ο χειρονομικός χώρος δεν χρειάζεται απαραιτήτως να παράγει ένα συγκεκριμένο συναυλιακό στάδιο και μπορεί να τεθεί εντός συμφραζομένων σε χώρους οι οποίοι διαφέρουν σημαντικά από τα συνήθη συναυλιακά στάδια. Η δυνατότητα αποδέσμευσης της χειρονομίας (και του μουσικού συνόλου) από το συναυλιακό στάδιο παρέχει μια ελευθερία στον χειρισμό διασυγκειμενικών και σημειωτικών εναλλαγών.[512]

512 Μου έρχονται στο νου τα ιπτάμενα όργανα του Jean-Claude Risset στο *Songes*, ή στο *Espaces Resonants*. Για έναν σχολιασμό στο *Songes* βλ. Emmerson (1998).

Σε άλλες περιπτώσεις η πολιτισμική σύζευξη του χειρονομικού χώρου και του χώρου μουσικού συνόλου με συγκεκριμένες μορφές συναυλιακών σταδίων, στο μέτρο που θεωρούνται απαρέγκλιτα συνδεδεμένα, έχει ως αποτέλεσμα να προβάλλονται αυτομάτως χαρακτηριστικοί τύποι συναυλιακών σταδίων ανεξάρτητα από σχεδόν οποιαδήποτε αντιθετική επενέργεια. Σε αυτήν την κατηγορία ανήκει το εκκλησιαστικό όργανο και η φωνητική εκκλησιαστική μουσική.

Στις περιπτώσεις δημόσιας επιτέλεσης κατά τις οποίες μουσικά όργανα συνδυάζονται με ακουσματικούς ήχους μπορεί να υπάρξει ένας δυϊκός χειρισμός ανάμεσα στον χώρο συναυλιακού σταδίου ο οποίος παράγεται *in situ* από τον χειρονομικό χώρο/ χώρο μουσικού συνόλου, και σε "συναυλιακά στάδια" ετεροτήτων τα οποία παράγονται από την αλληλεπίδραση ή την αντίθεση μεταξύ χειρονομικού χώρου/ χώρου μουσικού συνόλου και των χωρικών συμφραζομένων που εκφέρονται από τους ακουσματικούς ήχους. Ο χώρος μικροφώνου είναι συνήθως έκδηλος, όχι απλά και μόνο για λόγους ισορροπίας ή για να μας μεταφέρει μεγεθυμένες φασματομορφολογίες και οικείους χειρονομικούς χώρους, αλλά και ως διαμεσολάβηση μεταξύ του *in situ* χειρονομικού χώρου και της ακουσματικής διάρθρωσης η οποία αναπαράγεται μόνο μέσω των ηχείων: η διαμεσολάβηση του μικροφώνου συνδράμει σε αυτή την συμβατότητα ακόμη και εάν πολλές φορές αυτό δεν είναι προφανές. Στις ηχογραφήσεις έργων τα οποία συνδυάζουν την *in situ* επιτέλεση με το ακουσματικό περιεχόμενο, οι ιδιότητες του συναυλιακού σταδίου μπορεί να μεταβληθούν ούτως ώστε για παράδειγμα το *in situ* συναυλιακό στάδιο να καλυφθεί ή να απορροφηθεί εντός της ακουσματικής διάρθρωσης. Κατ' αυτόν τον τρόπο διαφορετικές εκδοχές ηχογράφησης μπορεί να δημιουργήσουν πολύ διαφορετικές χωρικές ταυτότητες του ίδιου έργου.

Στην ηχογράφηση για cd του έργου μου *Clarinet Threads*, για παράδειγμα, η συσχέτιση μεταξύ του χειρονομικού χώρου και των επιτελεστικών χώρων συναυλιακών σταδίων (performed space arenas) είναι διαφορετική συγκρινόμενη με οποιαδήποτε *in situ* επιτέλεση. Κατά την ηχογράφηση ο *in situ* επιτελεστικός χώρος συναυλιακού σταδίου είναι εσκεμμένα (αλλά και αναπόφευκτα) αποδυναμωμένος, ενώ οι συνεπαγωγές υποθετικών ακουσματικά κατασκευασμένων "συναυλιακών

σταδίων" ή περιβαλλόντων είναι ενδυναμωμένες. Αυτές οι διαφοροποιήσεις στον προσλαμβάνοντα χώρο πηγάζουν από την αμφισημία δεσμών-πηγής μερικών από τους ήχους που παράγει το κλαρινέτο και από τον τρόπο με τον οποίο το κλαρινέτο ενσωματώνεται στην υφή, αλλά και από το γεγονός πως παρατηρώντας τον εκτελεστή του κλαρινέτου ο φασματικός χώρος δεν εμφανίζεται πλέον και τόσο εδραιωμένος.[513] Έτσι όταν κανείς παύσει πλέον να παρατηρεί, οι συσχετίσεις εστίασης μεταξύ του ακουσματικού και του μη-ακουσματικού επαναπροσδιορίζονται και το κλαρινέτο καταλήγει περισσότερο ως ένα "ίχνος".

Η βασική θεώρηση του Hall περί μιας δυναμικής επέκτασης και συρρίκνωσης των οικείων, προσωπικών, κοινωνικών και δημόσιων χώρων, και η εφαρμογή της πρωταρχικά στον ηχητικό επιτελεστικό χώρο, έχει συμβάλλει στη διερεύνηση μεθόδων με τις οποίες η παραγωγή του ηχητικού χώρου μπορεί να αντιστοιχεί αλλά και να διαφέρει από την χωρική καθημερινότητα. Μια παρόμοια διεργασία χωρικής εκφοράς πραγματοποιείται και με ένα πλήθος διαφορετικών τύπων επιδραστικών ενεργειών οι οποίες απαντώνται όχι μόνο σε εκούσιες μορφές επίδρασης αλλά και σε συμφραζόμενα όπου ο ήχος αποτελεί ακούσιο παράγωγο πολιτισμικής δραστηριότητας, εργασίας, διασκέδασης, οικιακής δραστηριότητας και ούτω καθεξής. Η ακούσια επίδραση καλύπτει ένα ευρύ φάσμα από δυνητικά περισσότερο "ασαφείς" πολιτισμικά αναπαραστατικές ενέργειες ή τοπία, τα οποία μπορεί να αναμιγνύουν πολλές μορφές ήχου συμπεριλαμβανομένης και της φωνητικής εκφοράς. Το περιβαλλοντικό με το πολιτισμικό συγχωνεύονται· οι χειρονομικοί χώροι θα συνεχίσουν να υφίστανται, εντός όμως ενός πλαισίου κοινωνικού ή συλλογικού χώρου (αντί για τον μουσικό χώρο του μουσικού συνόλου) και οι συμπεριφορικοί χώροι θα διαδραματίζονται σε "συναυλιακά στάδια" – εξωτερικά ή κλειστά, ιδιωτικά ή δημόσια, αστικά ή υπαίθρια. Έχοντας ως βάση εκκίνησης έναν κατά κάποιον τρόπο τυποποιημένο επιτελεστικό χώρο και σε συνδυασμό με αυτά που ανακαλύψαμε στο ηχοτοπίο του Orbieu, μπορούμε επομένως να επεκταθούμε προκειμένου να συμπεριλάβουμε μια μεγαλύτερη ποικιλία αναπαραστατικών χώρων.

513 Αυτό αναλύεται από τον Emmerson (1998).

## 8. Φασματικός χώρος

Οι ήχοι καταλαμβάνουν περιοχές του φασματικού χώρου. Κάθε μουσικό έργο περιλαμβάνει ένα ανώτερο και ένα κατώτερο όριο εντός των οποίων επιδρούν οι φασματομορφολογίες – σε στενές ζώνες, πυκνούς κόμβους, μάζες, διαστρωματώσεις, εκτεταμένα ανοίγματα, διάσπαρτα νέφη· μπορεί να παραμένουν σταθερές ή να εξελίσσονται χρονικά, να μετακινούνται σε περιοχές και εκτάσεις με μεγαλύτερη ή λιγότερη ενέργεια και ζωηράδα, ομαλά, βαθμηδόν ή αλματωδώς, συντεταγμένα ή ασταθώς.

Η λέξη "φάσμα" αναφέρεται στα εσωτερικά δομικά συστατικά από τα οποία αποτελείται ο ήχος ασχέτως εάν στην πράξη μπορούμε να τα ακούσουμε ή όχι, και ο όρος "φασματική σχεδίαση" (spectral design) υποδηλώνει πως ο συνθέτης μπορεί να παράξει ένα φάσμα εκ του μηδενός ή να ανασυνθέσει τα φασματικά χαρακτηριστικά ενός προϋπάρχοντος ήχου. Το "φάσμα" συνάδει συνήθως με την έννοια της χροιάς, ή με τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του ήχου. Επιπροσθέτως οι συνθέτες γνωρίζουν πως οι παράμετροι της φασματικής σχεδίασης εμπλέκονται στη δημιουργία του εγγύς και άπω χώρου, κάτι το οποίο αφορά μια προοπτική διάσταση η οποία δημιουργείται εν μέρει μεταβάλλοντας ή ρυθμίζοντας τα φασματικά ποιοτικά χαρακτηριστικά. Η αίσθηση που συνήθως έχουμε για παράδειγμα με την κινητικότητα ενός ήχου από τον άπω προς τον εγγύς χώρο αφορά μια μεταβολή στην φασματική ανάλυση (και στις δυναμικές) του ήχου. Αν και ως συνθέτης μπορώ να σχεδιάσω ή να μεταβάλλω το φάσμα προκειμένου να δημιουργήσω την αίσθηση του άπω ή του εγγύς, ο ακροατής θα προσλάβει μια συγκεκριμένη μεταβολή στη χωρική τοποθέτηση, μια χωρική κινητικότητα. Όλα αυτά δεν αφορούν την έννοια του φασματικού χώρου εν προκειμένω. Χονδρικά, ο φασματικός χώρος σχετίζεται με τον χώρο και την χωρικότητα στην κάθετη διάσταση – υψηλά, χαμηλά, ύψος, βάθος, στα οποία περιλαμβάνονται η πλήρωση και η εκκαθάριση.[514]

514 Στο *Spectormorphology: explaining sound-shapes* (1997), παρέθεσα φασματικούς τύπους οι οποίοι βασίζονται στο συνεχές μεταξύ φθόγγου και θορύβου, ανέδειξα μια βασική σειρά διεργασιών κίνησης και ανάπτυξης και πρότεινα κάποιους τρόπους πλήρωσης του φασματικού χώρου. Η παρούσα ενότητα εμβαθύνει με μεγαλύτερη λεπτομέρεια σε κάποιες από τις έννοιες αυτές.

## 8.1. Χώρος τονικών συχνοτήτων

Ο φασματικός χώρος ενυπάρχει σε όλες τις μουσικές με πλέον οικεία την μορφή του συχνοτικού χώρου (pitch space) η οποία απαντάται στην τονική φωνητική και ενόργανη μουσική. Ο *χώρος τονικών συχνοτήτων* (*tonal pitch space*) προσδιορίζεται ως ένα υποσύνολο του φασματικού χώρου καθώς βασίζεται σε μια ιδιαίτερη υποδιαίρεση κλιμακωτής βαθμίδας που αναπτύσσεται σε διαστηματικούς συνδυασμούς τους οποίους μπορούμε να διακρίνουμε ξεκάθαρα ως διαφορετικά διαστήματα. Η έννοια του φασματικού χώρου δεν βασίζεται σε κάποια *a priori* υποδιαίρεση και επιδέχεται πλήρη ελευθερία κινήσεων χωρίς περιορισμούς στην φασματική μορφή: ο φθόγγος αποτελεί μια ειδική μορφή φάσματος.

Ωστόσο η κίνηση στον χώρο τονικών συχνοτήτων αποτελεί μια σημαντική προϋπόθεση καθώς πολλές από τις μορφές κίνησης με τις οποίες θα έρθουμε σε επαφή στην ακουσματική μουσική σχετίζονται με την εμπειρία που έχουμε για τον συχνοτικό χώρο στο προ-ακουσματικό ρεπερτόριο. Ας πάρουμε για παράδειγμα τους πιανιστικούς σχηματισμούς στον Debussy όπου περιγράμματα, μορφές και δυναμικές προβάλλονται, περιδινίζονται ή περιστρέφονται στον συχνοτικό χώρο: σε αυτήν την περίπτωση είναι ξεκάθαρα εμφανές πως οι συχνοτικοί συνδυασμοί εκφέρουν χωρική διάσταση. Ο François Delalande (1989) διεξήγαγε μια έρευνα σε σχέση με το πρελούδιο του Debussy, *La terrasse des audiences au clair de lune*, σκοπός της οποίας ήταν η διερεύνηση των συμπεριφορών ακρόασης από ένα μικρό πλήθος πεπειραμένων ακροατών της μουσικής. Οι ακροατές δεν είχαν μεγάλο βαθμό επιτυχίας στον προσδιορισμό του μουσικού υλικού ή των επιμέρους μονάδων που θα μπορούσαν να συμβάλουν σε μια συνολική θεώρηση της δομικής ανάπτυξης κατά τη χρονική εξέλιξη,[515] και το γεγονός πως απέτυχαν να εφαρμόσουν επαρκώς μια τέτοια αναλυτική προσέγγιση μέσω της ακρόασης προβλημάτισε κάποιους από αυτούς. Για τους δικούς μου σκοπούς ωστόσο, είναι ενθαρρυντικό πως οι ακροατές από την πλευρά τους επεσήμαναν χαρακτηριστικά του φασματικού χώρου αν και αυτά αναμείχθηκαν με χαρακτηριστικά τα οποία μπορούμε να θεωρήσουμε πως ανήκουν

515 Κάτι το οποίο σχετίζεται με αυτό που ο Delalande αναφέρει ως *ταξινομική συμπεριφορά ακρόασης* (taxonomic listening behaviour) την οποία θεωρεί ως κατά κάποιον τρόπο "τεχνητή": η ταξινομική ακρόαση είναι πιθανό να λειτουργήσει σε ταυτοχρονία, μεταξύ άλλων και με τις μορφές συμπεριφοράς ακρόασης οι οποίες αναφέρονται στη σημείωση 32. Βλ. Delalande (1998).

στον προοπτικό χώρο.[516] Ο Delalande παραθέτει την ακόλουθη λίστα η οποία βασίζεται στη διάταξη και στην κίνηση εντός και ενδιαμέσως του συχνοτικού χώρου, λαμβάνοντας παράλληλα υπόψιν του και τον παράγοντα των αρμονικών: η διαύγεια της υφής, η προσέγγιση και η απομάκρυνση, τα "επίπεδα παρουσίας", η αποκαλυπτικότητα, το φαινόμενο της μεγέθυνσης, η πύκνωση της μελωδικής γραμμής καθώς και η διεύρυνση του συχνοτικού εύρους με κατευθυντικότητα προς τα άνω και κάτω, η οποία εμπεριέχει πτώσεις και διπλές πτώσεις, διαρθρώσεις της ανερχόμενης μελωδικής σκάλας, πόλους έλξης και αίσθηση του βάρους.

## 8.2. Ελκτικότητα

Οι αναφορές στην πτώση, στους πόλους έλξης και στο βάρος υποδηλώνουν μια έννοια ελκτικότητας[517] στον φασματικό χώρο. Ο François Bayle επεσήμανε για πρώτη φορά την ελκτικότητα στο ακουσματικό είδωλο. Ανήκει σε αυτό που αποκαλεί "*στατικά αρχέτυπα*" (*static archetypes*) τα οποία προσδιορίζουν "το γεωτοπίο και τον πληθυσμό του" και περιλαμβάνουν τις έννοιες του ορίζοντα, της θερμοκρασίας και του κλίματος. Τα κατά Bayle αρχέτυπα, στα οποία περιλαμβάνονται επίσης και αυτά της δυναμικής και θέσης, σχετίζονται με τα θεμέλια στα οποία εδραιώνεται η ύπαρξη (Bayle 1993: 76). Στην ανάλυση του έργου του Bayle *Ombres Blanches* (*Λευκές Σκιές*), ο Stéphane Roy εμβαθύνει ακόμη περισσότερο στην τάση έλξης της δράσης από τις υψηλότερες προς τις χαμηλότερες περιοχές που ενυπάρχει εντός του συχνοτικού και του φασματικού χώρου, προκαλώντας έτσι επιπτώσεις στην εσωτερική μουσική δομή. Σε γενικές γραμμές συμπεραίνει πως χρειάζεται μεγαλύτερο φασματικό έργο προκειμένου να διατηρηθεί μια θέση υψηλότερης έκτασης (Roy 1998: 174). Η έλξη προς μια εξισορρόπηση στις χαμηλότερες περιοχές αποτελεί μια κυρίαρχη αντίληψη στην τονική μουσική όπως αυτή απαντάται στην

516 Τα χαρακτηριστικά αυτά που εντοπίζει ο Delalande εγώ τα παραθέτω ως *αλληγορική συμπεριφορά ακρόασης* (figurativist listening behaviour) – μεταφορές ή αφηγήσεις δράσης –, και ως *ενσυναισθητική συμπεριφορά ακρόασης* (empathic listening behaviour) – τάσεις και δυναμικές εκφρασμένες ως συναισθήματα.

517 Στην αγγλική γλώσσα υπάρχει μια επικάλυψη ανάμεσα στο "gravity" και "gravitation". Το Concise Oxford ορίζει ως gravity "τη δύναμη με την οποία ένα σώμα έλκεται από τον πυρήνα της γης ή κάποιου άλλου ουράνιου σώματος" (βαρύτητα), ενώ gravitation ως, κάπως γενικότερα, "η ελκτική δύναμη μεταξύ δύο οιωνδήποτε σωματιδίων ύλης στο σύμπαν" (ελκτικότητα).

επικράτηση των τοξοειδών μελωδικών γραμμών (arch-shaped melodies)[518] και στην επινόηση της καντέντσας (λέξη η οποία προέρχεται από το λατινικό ρήμα για την πτώση) και τη συσχέτιση της με την απελευθέρωση δυναμικής. Πάντως δεν περιλαμβάνουν όλες οι καντέντσες πτώση. Επιπρόσθετα είμαστε εξοικειωμένοι με τεχνικές πτώσης, όπως τα κρατήματα (suspensions) και τις αλυσίδες κρατημάτων (suspension chains) από κοινού με την απελευθέρωση δυναμικής η οποία επιτυγχάνεται με τη λύση δυσαρμονιών (resolution of dissonance).

## 8.3. Ελκτικότητα: διαγώνιες δυνάμεις και επίπεδα

Ο φασματικός χώρος στην ακουσματική μουσική όπως θα ήταν αναμενόμενο παρουσιάζει μια ροπή προς την ελκτικότητα. Προτιμώ να εκφράζω την έννοια του φασματικού χώρου με όρους *διαγωνίων δυνάμεων* (*diagonal forces*) όπου η κίνηση έλκεται προς, ή απωθείται από, μια περιοχή η οποία συμπεριφέρεται ως ένα *οριζόντιο επίπεδο* (*horizontal plane*).[519] Χρησιμοποιώ τον πολύ γενικότερο όρο "περιοχή" (region) καθώς ένα επίπεδο μπορεί να λάβει πολλές διαφορετικές φασματικές όψεις ξεκινώντας από ένα τονικό ύψος και καταλήγοντας σε κάτι πολύ πλουσιότερο, το οποίο όμως προϋποθέτει τον εντοπισμό του στον φασματικό χώρο σε σχέση με όσα το περιβάλλουν. Ένα επίπεδο αντιπροσωπεύει μια σχετική σταθερότητα ενώ οι διαγώνιες δυνάμεις συσσωρεύουν δυναμική ιδιαίτερα όταν ξεκινούν από την οριζόντια διάσταση. Το μέρος *Géologie Sonore* (*Η Γεωλογία των Ήχων*) από το έργο *De Natura Sonorum*[520] του Bernard Parmegiani παρέχει ένα τέτοιο ξεκάθαρο παράδειγμα. Το μουσικό μέρος ξεκινά με μια θεμελίωση σε ένα μακρόσυρτο μπάσο η οποία

518 Με βάση μια έρευνα που διεξήγαγε ο David Huron σε περίπου 10000 φράσεις από 6000 παραδοσιακά ευρωπαϊκά τραγούδια, το 40% εξ αυτών αφορά φράσεις με καμπύλωση (άνω/κάτω) ενώ ένα επιπλέον 50% αφορά ανοδικές ή καθοδικές φράσεις· ωστόσο μια ανοδική φράση πολύ συχνά ακολουθείται από μια καθοδική, αν και το αντίστροφο δεν αποτελεί παρά μια στατιστική τυχαιότητα (Huron 2006: 86).

519 Δανείζομαι την έννοια των διαγωνίων δυνάμεων από το βιβλίο του David Slawson σχετικά με τις βασικές σχεδιαστικές αρχές και τις αισθητικές αξίες των ιαπωνικών κήπων, στο οποίο περιγράφει την αρχή των τριών δυνάμεων: τη διαγώνια δύναμη, τα δυναμικά χαρακτηριστικά της οποίας συνδέουν την οριζόντια δύναμη –η οποία αφορά την κινητικότητα κατά μήκος του εδάφους παράλληλα με τον ορίζοντα– με την κάθετη δύναμη "η οποία ενεργοποιείται τη στιγμή που... κοιτάμε ψηλά στον ουρανό ή τις φορές εκείνες που τα σώματά μας κινούνται αντίθετα προς τη δύναμη της βαρύτητας" (Slawson 1987: 97).

520 Από την πλευρά της προοπτικής το προτιθέμενο γεωλογικό είδωλο μοιάζει με αυτό μιας πτήσης ψηλά από το έδαφος όπου αναδύεται η διαστρωμάτωση του. Αν και είναι δύσκολο να φανταστούμε τον εαυτό μας να κοιτάμε από ψηλά προς τα χαμηλά, φαίνεται πως κυριαρχεί μια θέαση υψηλού-χαμηλού ενός εμπρόσθιου, πανοραμικού φασματικού χώρου.

εδραιώνεται σε ένα διάστημα πέμπτης. Αυτό συνδέεται με ένα ισχνό, υψηλό επίπεδο όπου από κοινού με το μπάσο θέτουν ένα σταθερό πλαίσιο φασματικού χώρου. Η αναμενόμενη διεργασία πλήρωσης η οποία εκφέρεται μέσω της συσώρευσης φασματικών πιέσεων και εξάρσεων από διαδοχικές εισδοχές διαφορετικών πυκνώσεων, δημιουργεί διαγώνιες δυνάμεις και προς τις δύο κατευθύνσεις με μια όμως αυξητικά ανερχόμενη τάση. Ενώ η δυναμική συσσωρεύεται και επιμηκύνεται, ο φασματικός χώρος τελικά ελευθερώνεται σχεδόν άμεσα ως οι διαγώνιες δυνάμεις να υποχωρούν, απομένοντας τελικά με το εδραιωμένο μπάσο επίπεδο. Αυτό αποτελεί μια κλασική περίπτωση αδρανοποίησης του υπόβαθρου του οριζόντιου επιπέδου καθώς και της αντίστασης και του έργου των διαγωνίων δυνάμεων οι οποίες τελικά εξουδετερώνονται, φαινομενικά με δική τους βούληση. Το παράδειγμα διαρκεί 4'34", μια διεργασία όμως βασισμένη στην ελκτικότητα μπορεί να είναι σχετικά σύντομη – μια χειρονομία, μια φράση – ενώ μπορούμε επίσης να αποκομίσουμε και μια ευρύτερη οπτική των τάσεων της ελκτικότητας στην χρονική έκταση ενός εκτενέστερου αποσπάσματος και να διαπιστώσουμε έτσι τους τρόπους με τους οποίους διαφοροποιούνται, εξελίσσονται και εξισορροπούν μεταξύ τους.

Ένα οριζόντιο επίπεδο δεν είναι απαραίτητο να καταλαμβάνει μια χαμηλότερη περιοχή από διαγώνιες δυνάμεις οι οποίες δρουν ανασταλτικά ή ανταγωνιστικά ως προς αυτό, δεν χρειάζεται να λειτουργεί ως η οδός διαφυγής απ' όπου θα ελευθερωθεί η σωρευμένη δυναμική ή να αποτελεί μια παρατεταμένη μορφολογία συνέχισης, αλλά μπορεί απλά να υπαινιχθεί και να θιχτεί επιφανειακά: ο ρόλος του είναι να λειτουργήσει ως ένα σημείο αναφοράς προσανατολισμού. Στο παράδειγμα του *Géologie Sonore* η απόπειρα αντιστάθμισης της επιρροής της ελκτικότητας του μακρόσυρτου μπάσου μορφώματος δεν ξεκίνησε στην περιοχή των μπάσων και η "επιστροφή" στο μπάσο επίπεδο δεν αφορά μια επιστροφή κατά την οποία η φασματική κίνηση οδηγεί τελικά προς τα μπάσα. Είναι εύκολο να επινοήσουμε ένα πλήθος εναλλακτικών σεναρίων. Μπορούμε να φανταστούμε για παράδειγμα ένα αρχικό επίπεδο που εκ του αποτελέσματος εντοπίζεται στο μέσο των διαγωνίων δυνάμεων του Parmegiani και εκδηλώνεται εν συντομία κατά την έναρξη, υποκαθίσταται όμως από ένα διαφορετικό πυκνότερο επίπεδο σε υψηλότερη ή χαμηλότερη θέση το οποίο αναδύεται προς το τέλος.

## 8.4. Ελκτικότητα: συναγόμενα επίπεδα και μετεώριση

Αντί να δηλώνεται ρητά, ένα επίπεδο μπορεί να συνάγεται. Διαφωτιστική είναι η περίπτωση μιας συνεχούς παρατεταμένης μονοκατευθυντικής κίνησης (glissandi). Μια κάθοδος, αναλόγως την ενέργεια και την ταχύτητα της, παρουσιάζει αναλογίες με ένα καθοδικό ρεύμα ή μια πτώση η οποία φαινομενικά έλκεται προς μια χαμηλότερη περιοχή. Εάν χαθεί από το προσκήνιο μπορούμε να συνεχίσουμε να την φανταζόμαστε εκτός οπτικού ή ακουστικού πεδίου: δεν χρειάζεται να φτάσει σε μια εδραιωμένη θέση προκειμένου να αναγνωρίσουμε την τάση ελκτικότητας, ούτε κάποιο επίπεδο για να καθοριστεί με σαφήνεια. Μια ανοδική φασματική κίνηση η οποία σταδιακά χάνεται μπορεί να εμπεριέχει αντίστοιχα συναγόμενα, όμως στην περίπτωση αυτή υπάρχει μια σημαντική διαφοροποίηση καθώς μια συνεχής άνοδος μπορεί να φαίνεται και ως να απομακρύνεται, να κινείται προς το χωρικό άπειρο. Αν και ως ανθρώπινα όντα παραμένουμε εδραιωμένοι, ο αέρας και ο ουρανός είναι φαινομενικά απεριόριστοι. Αυτό αποτελεί ένδειξη πως ο φασματικός χώρος μπορεί από μόνος του να φέρει υποδηλώσεις των εγγύς και άπω χώρων. Μπορεί να θεωρούμε πως οι φασματικά χαμηλότερες περιοχές φέρουν μεγαλύτερο βάρος και πως βρίσκονται πλησιέστερα σε μας. Στις μέρες μας μια τέτοια περίπτωση αναδεικνύεται από την σωματικότητα των δονήσεων που παράγονται από ηχεία *χαμηλών-μπάσων* (*sub-bass*) συχνοτήτων καθώς και από τον τρόπο με τον οποίο οι συχνότητες αυτές μπορούν να σκεδαστούν στον προοπτικό χώρο, σε αντίθεση με τη μεγαλύτερη καθαρότητα και την δυνατότητα ευκρινέστερης χωροθέτησης των φασματικά υψηλότερων περιοχών.

Δεν συμφωνώ με την αντίληψη που προέρχεται από τον πραγματικό κόσμο πως για να ανέλθουμε στις υψηλότερες περιοχές του φασματικού χώρου απαιτείται έργο, και μάλιστα φασματικό. Το υψηλό επίπεδο για παράδειγμα στην έναρξη του *Géologie Sonore* απλώς αναδύεται στην περιοχή του· δεν ανέρχεται ούτε καταβάλει προσπάθεια να βρεθεί εκεί, αν και υπάρχει μια ελάχιστη ορισμένη τονική δυναμική εντός της στενής του ηχητικής ζώνης. Τελικά μπορεί να εκληφθεί πως έλκεται από τις διαγώνιες δυνάμεις, αν και κατά τη χρονική εκείνη στιγμή καθώς ταυτόχρονα

συμβαίνουν ένα πλήθος από άλλες ενέργειες, δεν δίνουμε προσοχή στην μελλοντική έκβαση του.

Οι ανοδικές φασματομορφολογίες έχουν την τάση να ανέρχονται αβίαστα σαν να έχουν μια ελαφρύτητα αιώρησης στον αέρα. Υπάρχει σημαντική διαφορά μεταξύ της φασματικής ενέργειας και το είδος της μορφολογίας η οποία είναι απαραίτητη για να προβληθεί ένα αντικείμενο στον φασματικό χώρο, σε σχέση με την ενέργεια που απαιτείται για να υποστηριχθεί και να διατηρηθεί μια φασματομορφολογία σε μια υψηλότερη περιοχή. Στην περίπτωση μιας περισσότερο εξαναγκασμένης ανερχόμενης προβολής η ενεργητική ώθηση δεν παρέχεται κατ' ανάγκη αποκλειστικά στην προβαλλόμενη φασματομορφολογία, αλλά σε ένα χρονικά συμπτωματικό ή προηγούμενο αντικείμενο το οποίο εκκινεί την προβολή. Κατά την μετεώριση (levitation) του φασματικού χώρου έχουμε την αίσθηση πως ο ήχος αιωρείται ελεύθερα από ελκτικές δυνάμεις. Κάθε επίπεδο το οποίο κατακτάται κατά τη διαδικασία της μετεώρισης καθώς και κάθε περιοχή η οποία εμφανίζεται στα υψηλά, λειτουργούν ως (αντι)ελκτικοί πόλοι έλξης, ενώ στην περίπτωση που κατορθώσουν να εδραιώσουν ένα οριζόντιο σημείο αναφοράς ως εναλλακτικοί πόλοι έλξης. Αν και οι διεργασίες μετεώρισης σχετίζονται ευκολότερα με τις υψηλότερες φασματικές περιοχές μπορεί να πραγματοποιηθούν και χαμηλότερα στον φασματικό χώρο: καθώς υπάρχει μια σχετική έλλειψη φασματικής ενέργειας αποτελεί μια περίπτωση διάθεσης επαρκούς χρόνου προκειμένου η διεργασία να ολοκληρωθεί ομαλά.

## 8.5. Η παρουσία του χώρου

Οι υψηλές παρατεταμένες μορφολογίες συνέχισης δεν υποδηλώνουν μορφολογίες οι οποίες επενεργούν στον χώρο αλλά μια περισσότερο αιθέρια μορφή, έναν τρόπο υποδήλωσης του ίδιου του χώρου παρά κάτι το οποίο κινείται εντός του, κάτι πιθανώς άχρονο καθώς ο χρόνος μοιάζει να έχει ακινητοποιηθεί. Οι *φασματομορφολογίες συνέχισης* (continuant spectromorphologies) σε γενικές γραμμές μπορούν να παράξουν την έννοια της χωρικής υπόστασης, να δημιουργήσουν για παράδειγμα την έννοια της περιφέρειας ή του ορίζοντα όπως σε ένα σχέδιο όπου μερικές πινελιές και επαλείψεις αρκούν να παράξουν χώρο αλλά όχι καθορισμένο περιεχόμενο. Τα

φασματικά επίπεδα στην εισαγωγή του έργου μου *Valley Flow* δίνουν αυτή την εντύπωση ακόμη και εάν πληρούν μερικώς τον χώρο, ενώ μια αρχικά σύντομη χαμηλή μορφολογική ώθηση είναι αρκετή για να υπαινιχθεί ένα βαθύ φασματικό όριο. Χρειάζεται να πραγματοποιηθεί αυτή η πρώτη διεργασία προσέγγισης προκειμένου να διεισδύσει ένα περισσότερο υλιστικό περιεχόμενο δεσμού-πηγής. Μπορώ λοιπόν να κάνω αυτή την διάκριση, αν και όχι πάντοτε με βεβαιότητα, ανάμεσα σε φασματομορφολογίες οι οποίες φαίνεται να αποτελούν περισσότερο χώρο από μόνες τους, και σε περισσότερο καθορισμένες μορφές οι οποίες καταλαμβάνουν φασματικό χώρο.

## 8.6. Η κλίμακα του φασματικού χώρου

Στις περιπτώσεις όπου οι διαγώνιες δυνάμεις επεκτείνονται και αποκλίνουν ή συστέλλονται και συγκλίνουν, η κλίμακα του φασματικού χώρου κατ΄ αντιστοιχία επεκτείνεται και συστέλλεται.[521] Η ελκτικότητα δεν σχετίζεται μόνο με περιοχές έλξης και επίπεδα αναφοράς αλλά συνδέεται επίσης και με την έκταση του φασματικού χώρου ο οποίος διαρθρώνεται, συμπληρώνεται ή ελευθερώνεται υπό την επίδραση των διαγωνίων δυνάμεων. Οι έννοιες λοιπόν της ελκτικότητας και της κλίμακας ουσιαστικά είναι συμπληρωματικές. Μια διεργασία επέκτασης/ απόκλισης (ή συστολής/ σύγκλισης) μπορεί να επιτευχθεί μέσω της ταυτόχρονης κίνησης και προς τις δύο κατευθύνσεις χωρίς να είναι απαραίτητα συντονισμένη, ενώ διεργασίες μεγαλύτερου βαθμού επέκτασης μπορεί να περιλαμβάνουν αλυσίδες διαδοχικών ή επικαλυπτόμενων κινήσεων, οι οποίες μπορεί και να παρεκκλίνουν ή να διακόπτονται καθώς εξελίσσονται σε μεγαλύτερα χρονικά διαστήματα. Οι φασματικές επεκτάσεις και αποκλίσεις συμβάλλουν στην αντίληψη του εύρους του ενδιάμεσου φασματικού χώρου, ο οποίος μπορεί να παραμείνει κενός ή να καταστεί πλήρης. Δεν είναι μόνο η κατευθυντική συμπεριφορά των διαγωνίων δυνάμεων η οποία συγκεντρώνει και εκτονώνει δυναμική αλλά και η εμφάνιση και πλήρωση των κενών τα οποία μορφοποιούνται υπό τη δράση των διαγωνίων δυνάμεων.

521 Η έννοια του Stéphane Roy της συσσώρευσης/ διασποράς (accumulation/ dispersion) – μια αδιάκοπη, γραμμική, στοχοθετημένη διεργασία η οποία σχετίζεται με την επαύξηση ή/και την μείωση της πυκνότητας – περιλαμβάνει μεταβολές στην κλίμακα του φασματικού χώρου (Roy 2003: 347), με τον ίδιο τρόπο που λειτουργεί η κατά Schaeffer έννοια της συσσώρευσης (accumulation), η οποία σχετίζεται με την άστατη μικροηχητική πυκνότητα (βλ. Chion 1983: 137).

Στο παράδειγμα του *Géologie Sonore* το αρχικό φασματικό κενό υποδηλώνει ήδη μια ορισμένη κλίμακα με την κενότητα του, ενώ φαίνεται να ενσωματώνει και μια δυνητική δυναμική καθώς όντας στην αρχή ενός μουσικού μέρους έχουμε την προσδοκία της μεταβολής. Ο εμπλουτισμός του ενδιάμεσου χώρου συμβάλει στην αντίληψη του ακριβούς εύρους επέκτασης. Επιπρόσθετα καθώς οι φασματομορφολογίες διαγκωνίζονται και παραχωρούν θέσεις μεταξύ τους αντιλαμβανόμαστε την φασματική κλίμακα των ίδιων των παρεμβαλλόμενων φασματομορφολογιών και τον διαθέσιμο χώρο για τους ελιγμούς τους.

Οι δυναμικές της ελκτικότητας και η φασματική κλίμακα βρίσκονται στον πυρήνα του έργου μου *Base Metals* όπου συνιστώσες μεταλλικών συνηχήσεων διατάσσονται και αναδιατάσσονται, ενώ οι τονικές συχνότητες διαδραματίζουν μια λειτουργία προσανατολισμού.[522] Ο ακροατής μπορεί εμφανώς να αντιληφθεί αυτή την πτυχή του φασματικού χώρου από τη στιγμή που απομακρύνει την ακουστική του προσήλωση από τις ανόδους των ήχων οι οποίες εκφέρουν δεσμούς-πηγής, και εστιάσει την προσοχή του στην εξέλιξη των φασματικών συνεχειών.

Στα τελικά στάδια του έργου μου *Resounding* πραγματοποιείται μια μορφή επέκτασης/ απόκλισης.[523] Ξεκινάει με την τελική έκθεση (final statement) μιας ανοδικής και ταυτοχρόνως καθοδικής ακολουθίας τονικών συγχορδιών, δίνοντας έμφαση στο βάθος. Η διεργασία αυτή σμιλεύει έναν κενό όγκο (όπως συμβαίνει με τις ακολουθίες τονικών συγχορδιών αντιθετικής κίνησης) ο οποίος με δυσκολία ανιχνεύεται σε αυτή τη φάση, όμως ακολούθως η κενότητα γίνεται αντιληπτή καθώς κατά πρώτον η προηγούμενη υφή ελευθερώνεται, κατά δεύτερον συγκροτείται μια διεργασία μετεώρισης η οποία κινείται προς μια ανυψωμένη περιοχή και κατά τρίτον εισάγεται ένα σύντομο κράτημα όμοιο με το πεντάλ του οργάνου ως υπενθύμιση στην χαμηλότερη συχνοτικά περιοχή. Στην περίπτωση αυτή συνεργάζονται από κοινού η κλίμακα, η σχετικά απαλή ελκτικότητα του μπάσου, και το κάλεσμα της μετεώρισης.

522 Δεν αναφέρομαι στο τονικό σύστημα όπου τα μεταφορικά σχήματα της απόστασης (από ένα κεντρικό κλειδί) και της έλξης (προς ένα κεντρικό κλειδί) λαμβάνονται ως "χωρικά" (βλ. Lerdahl 2001). Επικεντρώνομαι σε φθογγικά επίκεντρα τα οποία επενεργούν ως επίπεδα στην οριζόντια διάσταση του συχνοτικού/ φασματικού χώρου.

523 Ελπίζω πως τόσο το *Resounding* (2004) όσο και το συνοδευτικό έργο *Ringing Down the Sun* (2002), θα εκδοθούν σε ένα audio-dvd εντός του 2007.

Στη συνέχεια το μπάσο εγκαταλείπεται για να καταλήξουμε σε έναν μετέωρο φασματικό χώρο.

Οι μεταβολές στην κλίμακα του φασματικού χώρου συχνά εναρμονίζονται με μεταβολές στην προοπτική – μέσω των διεργασιών προσέγγισης/ υποχώρησης (approach/ recession) και ανοίγματος/ εσώκλεισης (ouverture/ enclosure), οι οποίες θα παρουσιαστούν στην ενότητα του προοπτικού χώρου. Υπενθυμίζεται ωστόσο πως ο φασματικός χώρος παράγει χώρο αφ' εαυτού χωρίς τη συνδρομή κάποιας καθορισμένης χωρικής κινητικότητας του ήχου, εκτός και εάν πρόκειται για την προβολή του εντός του συναυλιακού σταδίου που πραγματοποιείται η ακρόαση.

## 8.7. Η επίδραση της λειτουργίας δεσμού-πηγής

Αν και δεν μπορεί να υπάρξει ακουσματική μουσική χωρίς τον φασματικό χώρο, δεν γνωρίζουμε με σαφήνεια τον τρόπο με τον οποίο οι φασματικοί παράγοντες συνδράμουν στην χωρική αίσθηση. Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές με τα είδωλα ισχυρών δεσμών-πηγής όπου η κάθετη διάσταση είναι περισσότερο πιθανό να συνδυάζεται στον νου μας ως η σύμπτυξη ή η ενθυλάκωση χώρων δεσμού-πηγής. Στα συμφραζόμενα ισχυρών δεσμών-πηγής ο νους αυθόρμητα δεν διαχωρίζει πληροφορίες για τα φασματικά όρια, την ελκτικότητα, τις διαγώνιες δυνάμεις και τις μεταβολές στην κλίμακα, ή την φασματική κατασκευή των ενεργών φασματομορφολογιών, παρ' όλο που όλα αυτά αποτελούν στην πραγματικότητα πρωταρχικούς χωρικούς φορείς. Σχετικό παράδειγμα αποτελούν τα πρώτα λεπτά του έργου μου *Empty Vessels*. Εδώ χρησιμοποιούνται συγκεκριμένοι ήχοι δεσμού-πηγής, όχι μόνο επειδή δημιουργούν έναν χώρο περιβάλλοντος αλλά και επειδή παράγουν φασματικό χώρο. Οι διαγώνιες δυνάμεις και τα στοιχεία ελκτικότητας δραστηριοποιούνται είτε καθώς "προκύπτουν" από τις ηχογραφήσεις του περιβάλλοντος (πτηνά, ένα περαστικό αεροπλάνο, έντομα), είτε επειδή παρουσιάζονται εσκεμμένα – ένα οριζόντιο περίγραμμα, ένα περίγραμμα ανόδου, δύο τουλάχιστον καθοδικά περιγράμματα και ένας μπάσος κυματισμός κάτω από το δεύτερο επίπεδο άνυσμα ο οποίος βαθαίνει τον χώρο. Οι πτυχές δεσμών-πηγής και οι πτυχές προοπτικής προσλαμβάνονται περισσότερο άμεσα επειδή είναι πιο "πραγματικές", σε αντίθεση με μια φασματική θεώρηση η οποία προϋποθέτει ένα

ιδιαίτερο επίπεδο αφαίρεσης. Όπως και με το ηχοτοπίο του Orbieu, ο ακροατής είναι περισσότερο πιθανό να εστιάσει στους χώρους συμπεριφοράς και στον προοπτικό χώρο ο οποίος παράγεται από την δράση τους, παρά σε έναν αφαιρετικό φασματικό χώρο. Αντίθετα στο *Base Metals*, στο οποίο αναφέρθηκα κατά την παρουσίαση της κλίμακας του φασματικού χώρου, η διαπλοκή τονικότητας και χροιάς και η εκτεταμένη, λεπτομερής ανάπτυξη των φασματικών συνιστωσών, στρέφουν την προσοχή μας σε έναν φασματικό χώρο λιγότερο επιβαρυμένο από συσχετίσεις πηγών.

Λαμβάνοντας όλα τα παραπάνω υπόψη συνεχίζουμε με τη φαινομενικά περισσότερο απτή θεματική του προοπτικού χώρου.

## 9. Προοπτικός χώρος

Η "προοπτική" στις *οπτικές τέχνες* (*visual arts*) αφορά στην αναπαράσταση τρισδιάστατων μορφών στην δισδιάστατη επιφάνεια κατά τρόπο ώστε να διαρθρώνονται οι σχέσεις της θέσης, της πλήρωσης του όγκου και της απόστασης όπως αυτές εντοπίζονται από μια δεσπόζουσα θέση. Χρησιμοποιούμε επίσης τον όρο σε σχέση με τον οπτικό κόσμο εν γένει, όπου σε αυτήν την περίπτωση η κινητικότητα των μορφών αποτελεί έναν επιπλέον παράγοντα διάρθρωσης. Η σχετική θέση, το μέγεθος και η κινητικότητα παράγουν μια κλίμακα στην οποία συσχετίζονται οι μορφές καθώς και την αίσθηση της κλίμακας του διαρθρωμένου χώρου συνολικά.[524]

Προσδιορίζω τον *προοπτικό χώρο* (*perspectival space*) του ακουσματικού ειδώλου ως τις συσχετίσεις θέσης, κινητικότητας και κλίμακας μεταξύ των φασματομορφολογιών καθώς τις παρατηρούμε από την δεσπόζουσα θέση. Χρησιμοποιώ το "παρατηρώ" ακόμα και στις περιπτώσεις που το ακουσματικό είδωλο δεν είναι ορατό, επειδή είναι δυνατό αναλόγως τη φύση των φασματομορφολογιών και τις σχέσεις των συμφραζομένων τους, να εντοπίσουμε και να ανιχνεύσουμε τις θέσεις τους με έναν φαινομενικά οπτικό τρόπο. Αυτό χωρίς αμφιβολία οφείλεται στην συνήθη δια-λειτουργική συνεργασία μεταξύ των αισθήσεων της όρασης και της ακοής κατά την

524 Εσκεμμένα χρησιμοποιώ τον όρο "κλίμακα" τόσο σε σχέση με τον φασματικό όσο και σε σχέση με τον προοπτικό χώρο. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει πως από κοινού παράγουν μια αίσθηση κλίμακας.

καθημερινή βιωματική μας εμπειρία. Η χρήση του επιθέτου "προοπτικός" προκειμένου να προσδιοριστεί η "χωρικότητα" μπορεί να ακούγεται ως ταυτολογία, χρησιμοποιείται όμως προκειμένου να διαφοροποιηθεί η συμπεριφορά της προοπτικής στον χώρο από άλλες προσεγγίσεις, όπως για παράδειγμα αυτής του φασματικού χώρου.

Ο προοπτικός χώρος λειτουργεί ως μια σύμβαση ανάμεσα σε εμάς τους παρατηρητές και στο αντικείμενο της παρατήρησης. Το γεγονός πως η αντίληψή μας εδράζεται σε εμάς ως σωματικά και χωρικά όντα, σημαίνει πως όλα όσα αντιλαμβανόμαστε αναλύονται, εντοπίζονται και τοποθετούνται σε μια προοπτική σε σχέση με την ανθρώπινη κλίμακα – σε σχέση με τον *εγωκεντρικό χώρο* (*egocentric space*).[525] Ο χειρονομικός χώρος, για παράδειγμα, και ο χώρος μουσικού συνόλου, καθώς και οι ζώνες του περιβάλλοντος και όσα συμβαίνουν εντός τους, αν και μπορεί να είναι αυθύπαρκτα ανεξαρτήτως της παρουσίας μας, δεν έχουν νόημα παρά μόνο σε σχέση με τον εγωκεντρικό χώρο.

Ο προοπτικός χώρος μπορεί να θεωρηθεί ως μια ροή συσχετίσεων ανάμεσα σε τρεις όψεις – του *εποπτικού χώρου* (*prospective space*), του *πανοραμικού χώρου* (*panoramic space*) και του *περιχώρου* (*circumspace*). Ο εποπτικός χώρος αφορά το εμπρόσθιο είδωλο και καθώς εκτείνεται πλευρικά παράγει έναν πανοραμικό χώρο εντός των ορίων της όρασης· ο περιχώρος – ο χώρος γύρω από τον ακροατή – επεκτείνει τον πανοραμικό χώρο περικλείοντας τον ακροατή και μπορεί να προσεγγίζει ή να διέρχεται τον εγωκεντρικό χώρο από όλες τις κατευθύνσεις. Μια απλή στερεοφωνική ακρόαση σχετίζεται με τον εποπτικό χώρο, η πανοραμική διάσταση του οποίου μπορεί να είναι ευρεία ή περιορισμένη αναλόγως την τοποθεσία του εγωκεντρικού χώρου του ακροατή. Οι μορφές του περιβάλλοντος ήχου (surround-sound) και τα συστήματα διάχυσης ήχου στις συναυλίες συμβάλλουν στην επέκταση του εποπτικού χώρου στον περιχώρο.

525 Ο Noë δανείζεται τον όρο του "εγωκεντρικού χώρου" (egocentric space) από το Evans, G., *The Varieties of Reference*, Oxford University Press, 1982. Αποτελεί "μια μορφή *συμπεριφορικού* χώρου, ενός δηλαδή χώρου ο οποίος προσδιορίζεται από τύπους κίνησης και τους συμπεριφορικούς βαθμούς ελευθερίας" (Noë¨2004: 87). Στην πράξη ο εγωκεντρικός χώρος είναι κινούμενος. Στην πορεία θα αναλύσω την έννοια του κινούμενου ακροατή, προς το παρόν όμως θεωρώ τη θέση του ακροατή σταθερή.

Καθώς ο προοπτικός χώρος σχετίζεται με συσχετίσεις στο χρονικό συνεχές, αποτελεί ένα εννοιολογικό σχήμα υψηλότερου επιπέδου. Κατά την ακρόαση του ηχοτοπίου του Orbieu συσσώρευσα προοπτική πληροφορία συνδυάζοντας την ζώνη του χώρου σηματοδοτήσεων με την ζώνη του συμπεριφορικού χώρου και την μερική ένθεσή τους, καθώς παρήγαγαν συσχετίσεις μεταξύ του πανοραμικού, του εγγύς, του άπω και του ανυσματικού χώρου. Στον επιτελεστικό χώρο η προοπτική προκύπτει από τη συσσώρευση του χειρονομικού, του άπω και του χώρου συναυλιακού σταδίου. Μια παρόμοια σωρευτική διεργασία συμβαίνει κατά την ακρόαση της ακουσματικής μουσικής καθώς περιεχόμενο και συμφραζόμενα ρέουν, όμως καθώς η μουσική αποτελεί ένα συντεθιμένο αισθητικό παράγωγο αναμένουμε ο προοπτικός χώρος να αποκαλύψει παραδοξότητες αναλογιών, αντιφάσεις, φαντασιακές ενδεχομενικότητες του εφικτού και του ανέφικτου, αμαλγάματα και οπτικές του νέου. Προπαντός η ακουσματική μουσική προσφέρει πολλαπλές οπτικές γωνίες και ένα πλήθος από διαφορετικές αναλύσεις ειδώλου και κλίμακες, οι οποίες προκύπτουν από το παιχνίδι της πολλαπλής συνδυαστικότητας. Καθώς όμως αποτελούμε μέρος του φυσικού κόσμου, η φυσική εμπειρία της προοπτικής θα παραμένει πάντοτε εντός μας ως σημείο αναφοράς.

Εφόσον η παραγωγή του προοπτικού χώρου πηγάζει από μια σωρευτική ανάμειξη ενός πλήθους ηχητικών ιδιοτήτων και συνθετικών τεχνικών, αποτελεί κάτι το οποίο ένας συνθέτης δεν μπορεί να σχεδιάσει εξ αρχής ή να ελέγξει πλήρως κατά την εξέλιξή του. Αντιθέτως, η προοπτική αναδύεται ή αποκαλύπτεται, καθώς η διεργασία αυτή υπαγορεύεται από κάποια υποκείμενη έννοια: δεν μπορούμε να εξαναγκάσουμε τις φασματομορφολογίες να υιοθετήσουν ασύμβατους ρόλους σε σχέση με την φασματική τους μορφή και τον φασματικό χαρακτήρα τους. Συγκεκριμένα είδη φασματομορφολογιών ταιριάζουν περισσότερο με συγκεκριμένους προοπτικούς τύπους. Ας φανταστούμε για παράδειγμα το είδος του ήχου που μας μεταφέρει έναν βαθύ περιφερειακό ορίζοντα ή που περιγράφει με πληρότητα μια χωρική σπείρα. Αντίστοιχα, σύντομα ανακαλύπτουμε πως η προοπτική μπορεί να αναδειχθεί ή να υπονομευθεί αναλόγως την ηχητική μίξη. Οι περιορισμοί λοιπόν μπορεί να είναι πολυποίκιλοι.

## 9.1. Ο εποπτικός χώρος

Η χρήση του επιθέτου "εποπτικός" (prospective) προέρχεται από την έννοια της "επ-όψεως"* (prospect), εκείνης δηλαδή της οπτικής του γεωτοπίου που προϋποθέτει μια δεσπόζουσα θέση από την οποία κάποιος κοιτάει προς τα εμπρός σαρώνοντας και διερευνώντας το πεδίο ώστε να αφομοιώσει την ταυτότητα και τις συσχετίσεις αναλογιών των μορφών που παρατηρεί, καθώς και τις διαστάσεις, το εύρος και το βάθος του ειδώλου.[526] Αυτό δεν σημαίνει πως το ακουσματικό είδωλο ανακαλεί απαρέγκλιτα κάποιο γεωτοπίο, αλλά στην ευρύτητα του η σύμπραξη του προοπτικού με τον φασματικό χώρο αναπαράγει μια φαντασιακή κλίμακα περιβάλλοντος, κάποιες δε φορές ακόμη και κάτι περισσότερο "κοσμικό". Η αναλογία της επόψεως αποτελεί την κατάλληλη μέθοδο για να απεικονιστεί ο βασικός προοπτικός χώρος ενός στερεοφωνικού ειδώλου (ανεξαρτήτως εάν σχετίζεται με εσωτερικούς ή εξωτερικούς χώρους) καθώς και ευρύτερων πανοραμικών αλλά και βαθύτερων άπω ειδώλων τα οποία εκφέρονται μέσω της διάχυσης από μεγάλες συστοιχίες ηχείων σε συμφραζόμενα δημόσιας ακρόασης.

## 9.2. Εποπτικός χώρος: προσεγγίσεις και υποχωρήσεις

Ο εποπτικός χώρος του στερεοφωνικού ειδώλου εντοπίζεται στο κέντρο, αν και το κέντρο αυτό αντί να οριοθετείται από κάποιον συγκεκριμένο ήχο ουσιαστικά συνάγεται. Το είδωλο υποχωρεί προς ένα άπω κέντρο (το οποίο μπορεί να είναι εκτεταμένο αντί για σημειακό) ή κινείται εξερχόμενο καθώς απομακρύνεται από ένα εγγύς κέντρο προς έναν άπω χώρο, είτε αντίθετα καθώς εξέρχεται από ένα άπω σημείο και εμπρόσθια προς έναν περισσότερο εγγύς χώρο. Η οπτική μας για τον εποπτικό χώρο στο χρονικό συνεχές προέρχεται από μια "ερμηνευτική" διεργασία διαδοχής συσχετίσεων, προσεγγίσεων και υποχωρήσεων καθώς αυτές καλύπτουν τον

* (Σ.τ.μ.) "ἔπ-οψις, -εως, ἡ, θέα, εικόνα, άποψη, προοπτική, ἐπ' ὅσον ἐπ. τοῦ ἱροῦ εἶχε, τόσο μακριά όσο έφθανε η θέα από τον ναό, σε Ηρόδ.· τὴν ἔποψιν τῆς ναυμαχίας ἔχειν, έχω εικόνα, βλέπω τη ναυμαχία, σε Θουκ." [από το Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας Liddell & Scott, Επιτομή του Μεγάλου Λεξικού, εκδ. Πελεκάνος 2007].

526 Η έννοια της επόψεως αποτελεί κεντρική αντίληψη κατά τη σχεδίαση των μεγάλων κήπων των αγγλικών εξοχικών κατοικιών του 18ου αιώνα και είναι επίσης εμφανής και στην γλυπτική τοπίου (landscape art). Το φυσικό τοπίο δεν εκλαμβάνεται ως έχει αλλά μπορεί να μορφοποιηθεί, και η επικρότηση της επόψεως αποτέλεσε ένα αισθητικό βίωμα με ζητούμενο το καλό γούστο, είτε αυτό αφορούσε κάποιο πραγματικό γεωτοπίο είτε κάποιο εξειδανικευμένο ή επινοημένο (Brewer 1997).

χώρο από την περιφέρεια προς τα εσωτερικά, και από το εγγύς κέντρο προς τα εξωτερικά. Τέτοιου τύπου συσχετίσεις εκφέρονται από διαβαθμίσεις μορφών κινητικότητας, συνεχόμενων ή μη, στον χώρο, μέσω δυναμικών και φασματικών διεργασιών *ανάδυσης* (*emergence*) και *έκλειψης* (*disappearance*), μέσω αντιθετικών τοποθετήσεων διαφορετικών φασματομορφολογιών σε σταθερά σημεία, καθώς και μέσω μεταθέσεων και εναλλαγών μεταξύ παρόμοιων ή ανόμοιων φασματομορφολογιών.

## 9.3. Εποπτικός χώρος: άνοιγμα και εσώκλειση

Οι αντιστοιχίες υποχωρήσεων (recession) και προσεγγίσεων (approach) μπορούν επίσης να συσχετιστούν με τις διεργασίες επέκτασης της προοπτικής αλλά και του κλεισίματος της, με πιθανή έκβαση μια κατάσταση εσώκλεισης. Τις διεργασίες αυτές θα τις αποκαλώ *άνοιγμα* (*ouverture*) και *εσώκλειση* (*enclosure*). Στο ένα άκρο η διεργασία της εσώκλεισης συνίσταται στην πλήρωση του εποπτικού χώρου, στο βαθμό που η άπω περιφέρεια απουσιάζει ή καλύπτεται· ο εγγύς χώρος κυριαρχεί, κάτι το οποίο μπορεί να υποβοηθηθεί από μια αίσθηση μεγέθυνσης της υφής του ειδώλου· ο πανοραμικός χώρος καταλαμβάνει τη μέγιστη δυνατή του έκταση (εντός των ορίων του στερεοφωνικού ειδώλου)· ο φασματικός χώρος καταλήγει σχετικά κορεσμένος ή σύμπυκνος, ενώ προκαλείται μια ενδυνάμωση στην αίσθηση της εσώκλεισης λόγω παραγόντων δεσμών-πηγής. Ο πλέον εγωκεντρικός χώρος μοιάζει να κατακλύζεται και όσο περισσότερο ο ήχος αυτός πλησιάζει τον προσωπικό χώρο, τόσο μεγαλύτερη και η αίσθηση της εσώκλεισης. Στο αντίθετο άκρο, μια διεργασία ανοίγματος διενεργείται είτε με απρόσμενο είτε με σταδιακό τρόπο μέσω της ολικής ή μερικής απάλειψης των στοιχείων του εγγύς χώρου, ελευθερώνοντας την οπτική προς τον άπω χώρο με μια πιθανώς παράλληλη αίσθηση πανοραμικής επέκτασης, παράγοντας κατ' αυτόν τον τρόπο μια περισσότερο ανοιχτή και διάφανη οπτική η οποία δεν επαπειλεί πλέον τον εγωκεντρικό χώρο.

Ιδιαίτεροι τύποι μορφολογιών συντελούν στις διεργασίες ανοίγματος και στην ανάδειξη της χωρομορφής. Κατά την έναρξη για παράδειγμα του έργου μου *Empty Vessels*, μια έποψη του άπω περιβάλλοντος αναδύεται μέσα από τη συνήχηση μιας

μεταλλικής συνηχητικής μορφολογίας ανόδου. Η άνοδος (attack) η οποία στιγμιαία παράγει έναν εγγύς χώρο, ενεργοποιεί τη συνήχηση εντός της οποίας το είδωλο υποχωρεί με φυσικό τρόπο, εστιάζοντας στα ενδογενή φασματικά χαρακτηριστικά του ηχητικά παλλόμενου σώματος μέσω των οποίων αναδύεται ένας άπω φυσικός περιβαλλοντικός χώρος. Ο προοπτικός χώρος μετατοπίζεται από τις εσωτερικές δονήσεις του αντικειμένου σε έναν ανοιχτό εξωτερικό χώρο που στη συνέχεια επεκτείνεται ανερχόμενος σε έναν ανυψωμένο χώρο, υπό την επίδραση δεσμών-πηγής ήχων πτηνών και ενός διερχόμενου αεροπλάνου. Το οπτικό πεδίο εμπλουτίζεται περαιτέρω από μια πρόσκαιρη παρουσία μικρο-ήχων από έντομα, γεγονός το οποίο υποδηλώνει μια πιο οικεία, εγγύς ανύψωση. Η συγκεκριμένη διεργασία ανοίγματος αναγγέλλει τον ολιστικό χώρο του έργου, εντός του οποίου περιλαμβάνονται τα όρια του εγγύς, πανοραμικού, άπω και ανυψωμένου χώρου τα οποία προήλθαν από ένα αρχικά εσώκλειστο χωρικό είδωλο.

Υπάρχουν χαρακτηριστικές συνθετικές διεργασίες μέσω των οποίων υλοποιούνται σχετικά ταχείες εσωκλείσεις ή σχετικά ταχέα ανοίγματα. Μια από αυτές αποτελεί η *εγγύς ανυσματική απόσβεση* (*proximate vectorial wipe*), μια εκδοχή της οποίας δημιουργήθηκε στο ηχοτοπίο του Orbieu από το άνυσμα του αυτοκινήτου (Μια παρόμοια λειτουργία θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί και από μια ενέργεια ανόδου· θα την αποκαλούσα ως *ανασταλτική άνοδο – blocking attack*). Μετά από μια απόσβεση θα μπορούσε να ακολουθήσει η αποκατάσταση της προηγούμενης προοπτικής (όπως στο παράδειγμα του Orbieu), μια μετατόπιση στην προοπτική ή μια συνέχιση του ανύσματος καλύπτοντας κατ΄ αυτόν τον τρόπο οριστικά τα απώτερα άκρα του προοπτικού χώρου. Με άλλα λόγια υπάρχουν τρεις πιθανές εκβάσεις μετά από μια ανυσματική απόσβεση – αποκατάσταση, μετατόπιση και παράταση. Σε άλλες περιπτώσεις η διάρρηξη ενός εξελισσόμενου εγγύς χώρου μπορεί να διανοίξει μια άπω οπτική, η οποία εάν στη συνέχεια παρεμποδιστεί θα δημιουργηθεί μια *άπω παρεμβολή* (*distal interpolation*). Καθώς παρατείνεται το εγγύς άνυσμα και υλοποιείται μια άπω παρεμβολή, αυτό που προηγουμένως αποτελούσε μια όψη ή μια στιγμιαία ματιά μπορεί τώρα να προσληφθεί ως συνεχές, αφήνοντας μας έτσι την εντύπωση μιας υπόμνησης ενός πληρέστερου εξελισσόμενου προοπτικού χώρου.

Αντίστοιχα συμπεράσματα μπορούν να συναχθούν και στην οπτική πρόσληψη και την περιβαλλοντική παρατήρηση κατ΄ αντιστοιχία με την αίσθηση της αδιαπερατότητας.

Οι συναφείς διεργασίες της υποχώρησης και της προσέγγισης, της ανάδυσης και της έκλειψης, της εσώκλεισης και του ανοίγματος, αποτελούν παραδείγματα του τρόπου με τον οποίο ο φασματικός χώρος, οι διεργασίες δεσμού-πηγής και ο προοπτικός χώρος αλληλεπιδρούν προκειμένου να συνδράμουν στις αισθήσεις μας σχετικά με την χωρική υπόσταση. Ας σημειωθεί πως η επίκληση των αισθήσεων μας δεν προϋποθέτει απαραίτητα την πλήρη σωματική εσώκλειση στον εγωκεντρικό μας χώρο και πως υπό κατάλληλες συνθήκες αυτή μπορεί να πραγματωθεί από τον εποπτικό και μόνο χώρο. Το γεγονός αυτό υπογραμμίζει τον ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο που διαδραματίζει ο εποπτικός χώρος σε εμάς.

## 9.4. Ο εποπτικός χώρος και το εικονογραφικό είδωλο

Εντύπωση μου προκαλεί η συσχέτιση μεταξύ του εποπτικού χώρου στο στερεοφωνικό είδωλο και της προοπτικής στη ζωγραφική, ιδιαίτερα την περίοδο που η τεχνική της προοπτικής αναδύθηκε στη Δυτική τέχνη κατά τη διάρκεια του 15ου αιώνα.[527] Ο Leon Battista Alberti στη πραγματεία του *Della Pittura* το 1435 ήταν αυτός που μίλησε για την δημιουργία ενός "ανοιχτού παραθύρου" ζωγραφίζοντας αρχικά το ορθογώνιο εντός του οποίου το ζωγραφικό θέμα επρόκειτο να αναπτυχθεί, για τον καθορισμό ενός "κεντρικού" σημείου, για τον τρόπο με τον οποίο "διαδοχικές εγκάρσιες διαβαθμίσεις μεταλλάσσονται οπτικά σε μια απόσταση απείρου", καθώς και για την "καθορισμένη συσχέτιση" που ήταν απαραίτητη προκειμένου τα ζωγραφικά αντικείμενα να εμφανίζονται ως πραγματικά αντικείμενα (Alberti 1991: 54–6). Ο προοπτικός χώρος του στερεοφωνικού ακουσματικού ειδώλου είναι κατά την άποψή μου αναπόφευκτα οπτικός και σωματικός (ανεξαρτήτως της "ρεαλιστικής" πρόσληψης των φασματομορφολογιών), όπου τα ηχεία συχνά μεταφέρουν τη συνθήκη ενός παραθυρικού πλαισίου[528] μέσω του οποίου παρατηρώ τον άπω ορίζοντα

527 Για έναν απολογισμό της προοπτικής του "*εικονογραφικού χώρου*" ("*pictorial space*") στον 15ο και στις αρχές του 16ου αιώνα, βλ.White (1987). Η τεχνητή προοπτική στη ζωγραφική απετέλεσε μια μαθηματικά ελεγχόμενη κατασκευή βασισμένη στην πραγματικότητα αντί ενός καθαρού "φυσικού" μοντέλου, οι κανόνες της οποίας είχαν καθολική ή μερική εφαρμογή.

528 Ακόμη και εάν στην σημερινή εποχή μπορέσουμε να παραβλέψουμε με ευκολία εντός συγκεκριμένων ορίων το πλαίσιο αυτό, έχουμε παρόλα αυτά την επίγνωση των δύο ηχείων ως

καθώς απομακρύνεται, και ανάμεσα του επενεργούν οι πλέον εγγύς δράσεις προβάλλοντας κάποιες φορές το είδωλό τους εντός του εγωκεντρικού χώρου ή με κατεύθυνση προς αυτόν. Καθώς δημιουργούμε το απομακρυσμένο άπω είδωλο, ακόμη και εμείς, όπως έκαναν και οι ζωγράφοι με την τεχνητή προοπτική, λειτουργούμε με ένα είδος χωρικής μικρογραφίας, όπου η εναλλαγή των φασματομορφολογιών στο πανοραμικό πεδίο των άπω-εγγύς υποχωρήσεων υποδηλώνει έναν ορίζοντα πολύ πέρα από τον χώρο που καταλαμβάνεται στην πραγματικότητα από τον ήχο. Η αίσθηση αυτή υποβοηθείται από τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί ο φασματικός χώρος.

Ο προοπτικός χώρος του εποπτικού ακουσματικού ειδώλου μπορεί μερικές φορές να προσομοιώνει ή να εξομοιώνει τον φυσικό χώρο, συχνότερα όμως αποτελεί μια συνθετική κατασκευή η οποία δημιουργείται είτε ως επινόηση, είτε ως εξελικτικό επακόλουθο ηχητικών συνδυασμών. Η προοπτική του ακουσματικού ειδώλου διαμορφώνει τις δικές της συνθήκες.

## 9.5. Ο εποπτικός χώρος και η σταθερή δεσπόζουσα θέση

Μου προκαλεί επίσης εντύπωση ο τρόπος με τον οποίο η ιδανική απόσταση ενός παρατηρητή από έναν πίνακα του 15ου και των αρχών του 16ου αιώνα παρουσιάζει μεγάλες ομοιότητες με την ιδανική απόσταση ενός ακροατή από τα όρια ενός στερεοφωνικού εποπτικού χώρου: απαιτείται μια συγκεκριμένη σχέση μεταξύ του εγωκεντρικού και του εποπτικού χώρου. Ο John White υποστηρίζει πως σε ένα υψηλό ποσοστό περιπτώσεων η ιδανική απόσταση του παρατηρητή από έναν πίνακα ήταν είτε ισοδύναμη προς το άνοιγμα του πίνακα, είτε μιάμιση φορά ως προς αυτό (White 1987: 192–7),[529] παρέχοντας ως πιθανή εξήγηση το γεγονός πως αυτή αποτελεί "εν μέρει την ψυχολογική επίδραση της απόστασης που έχει ο ίδιος ο καλλιτέχνης από το έργο του καθώς το δημιουργεί" (ibid.: 194), καθώς επίσης και την ανάγκη για σαφήνεια στη σχέση ανάλυσης ανάμεσα στη σχεδίαση της επιφάνειας και στο απομακρυσμένο είδωλο. Επιπλέον, υιοθετώντας αυτήν την προτεινόμενη δεσπόζουσα

δείκτες οριοθέτησης.

529 Ο White αναφέρεται στους Masaccio, Donatello, και Ghiberti όπως επίσης και σε καλλιτέχνες όπου η απόσταση παρατήρησης είναι μικρότερη.

θέση δημιουργείται μια αίσθηση αμεσότητας και ενσωμάτωσης στον παρατηρητή. Ανεξαρτήτως πάντως της ιδανικής δεσπόζουσας θέσης, κάθε παρατηρητής καταλαμβάνει την δική του θέση. Επιπρόσθετα κατά την παρατήρηση υπάρχουν και συμφραζόμενα τα οποία καθιστούν την υιοθέτηση της ιδανικής δεσπόζουσας θέσης αδύνατη, όπως για παράδειγμα με τις νωπογραφίες των ναών.

Οι συνθέτες της ακουσματικής μουσικής είναι πολύ εξοικειωμένοι με όλα τα παραπάνω καθώς η δεσπόζουσα θέση ακρόασης διαμορφώνει την σύνθεση του προοπτικού χώρου. Κάνοντας δοκιμές για την ιδανική δεσπόζουσα θέση πραγματοποίησα ακροάσεις σε ένα πλήθος από στερεοφωνικά έργα και κατέληξα πως μια κατά μέσο όρο αναλογία 1:1 ανάμεσα στην απόσταση μεταξύ του αριστερού και δεξιού ηχείου και στην απόσταση από το κέντρο του στερεοφωνικού ειδώλου προς την δεσπόζουσα θέση, ήταν η καταλληλότερη προκειμένου να γίνει αντιληπτός ένας βαθμός μεγάλης λεπτομέρειας, ενώ παράλληλα λειτούργησε υποβοηθητικά και σε μια αίσθηση εσώκλεισης. Στις περισσότερες περιπτώσεις μια αναλογία 1:1,5 (μια ελαφρώς μεγαλύτερη απόσταση) παρείχε καλύτερη αίσθηση της χωρικής συνέχειας, αν και σε κάποιους ακροατές σε αυτήν τη μεγαλύτερη κλίμακα μερικά είδωλα μπορεί να φανούν πιο απόμακρα. Σε ακόμη μεγαλύτερες κλίμακες θα αισθανθούμε ξεκάθαρα σαν να βρισκόμαστε “στο περιθώριο”. Η αναλογία 1:0,75 είναι χρήσιμη για μια επικεντρωμένη ακρόαση κατά τη διαδικασία της σύνθεσης. Η ιδανική δεσπόζουσα θέση ως στάση μπορεί να αποδειχθεί μια πλήρης αποτυχία όταν ένα έργο χρειάζεται να αντεπεξέλθει σε πολλαπλές δεσπόζουσες θέσεις και υπερβολικά μεγάλες αναλογίες απόστασης στα συμφραζόμενα της δημόσιας ακρόασης. Με δεδομένο τις αρκετά διαφορετικές σχέσεις μεταξύ του εποπτικού και του εγωκεντρικού χώρου, οι επιμελώς και σε ιδανικές συνθήκες σχεδιασμένες σχέσεις προοπτικής χρειάζεται να αναιρεθούν και ο συνθέτης πρέπει να αναλάβει το δύσκολο έργο να συμβιβαστεί με τις επιλογές του, καθώς και να βρει τους τρόπους που υπό αυτές τις συνθήκες μπορεί να διατηρηθεί ο έλεγχος του ειδώλου έναντι του ακροατή.

## 9.6. Περιχώρος

Μια νέα ορολογία είναι απαραίτητη προκειμένου να αντιστοιχίσουμε τις προοπτικές που περικλείουν τον ακροατή. Δεν θα ήθελα για παράδειγμα να επικαλεστώ έναν όρο όπως αυτόν του "*περιβάλλοντα ήχου*" (*surround sound*), τον οποίο πολλοί σχετίζουν με συγκεκριμένες τεχνικές ηχογράφησης. Καθώς η σύνθεση και η κατανομή των προοπτικών οι οποίες συμβάλλουν στην επέκταση του εποπτικού και πανοραμικού χώρου μπορεί να ποικίλλουν σημαντικά, χρειάζεται να βρεθεί ένας όρος ελεύθερος από τεχνολογικές συμβάσεις ο οποίος μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε όλες τις υπάρχουσες τυπολογίες ηχείων που χρησιμοποιούνται για την πολυκάναλη κατανομή και τον οποίο μπορούμε να συνεχίσουμε να χρησιμοποιούμε ανεξαρτήτως των μεταβολών και της εξέλιξης τους. Ο όρος "*περιχώρος*" ("*circumspace*") ο οποίος ως πρόθεμα ενσωματώνει την λατινική πρόθεση "*περί–*" ("*circum*") ως "*around*" ("*γύρω*") ή ως "*about*" ("*από όλες τις πλευρές*"), φαίνεται κατάλληλος να αντιστοιχήσει την αισθητική αντίληψη των συσχετίσεων θέσης, κινητικότητας και κλίμακας, την πιο περιεκτική μορφή του προοπτικού χώρου.[530]

Ένας πλήρης περιχώρος περικλείει φυσικά τον εγωκεντρικό χώρο, τοποθετώντας τον ακροατή εντός του πεδίου των αισθήσεων. Υπάρχει το ενδεχόμενο επέκτασης στον προσωπικό χώρο και της διείσδυσης στον εγωκεντρικό χώρο, αν και αυτό μπορεί να επιτευχθεί μόνο κάτω από πολύ ελεγχόμενες συνθήκες. Είναι περισσότερο σύνηθες το είδωλο να περάσει επάνω και γύρω από τον ακροατή παρά οι φασματομορφολογίες να προβληθούν σε τόσο κοντινή απόσταση ώστε ο προσωπικός χώρος να παραβιαστεί. Το γεγονός πως ο περιχώρος μπορεί να προσφέρει μια χωρική εμπειρία η οποία είναι περισσότερο "περιβαλλοντική" λόγω της φαινομενικής πραγματικότητας που προσδίδει ο πολυκατευθυντικός ήχος, δεν τον καθιστά ανώτερο σε σχέση με τον εποπτικό χώρο. Η παραγωγή χώρου δεν επιτυγχάνεται απλώς και μόνο τοποθετώντας ήχους και κινώντας τους σαν να ήταν κάποιο είδος τεχνικής διεργασίας η οποία μπορεί να εφαρμοστεί αυτόνομα από κάθε άλλη πτυχή υπόστασης του ειδώλου, αλλά

530 Ο Lotis χρησιμοποιεί τον όρο "*αμφιφωνία*" ("*ambiophony*") προκειμένου να προσδιορίσει "την ολιστική πρόσληψη του ηχητικού περιβάλλοντος το οποίο μας περικλείει" – μια "*διάχυση ηχητικής ατμόσφαιρας*" ("*diffused ambience*") (Lotis 2003: 258). Έχω επίσης συναντήσει τον όρο "*περιφωνία*" ("*periphony*"), όμως δεν θυμάμαι ακριβώς την πηγή. Το "*περιβάλλων ήχος*" ("*surround sound*") είναι πολύ στενά συνδεδεμένο με συγκεκριμένες τεχνικές αντί για την ευρύτερη έννοια των χώρων που μας περιβάλλουν.

βασίζεται στις σχέσεις μεταξύ των φασματομορφολογιών, των λειτουργιών δεσμού-πηγής, του φασματικού χώρου και του προοπτικού χώρου. Ο συνθέτης πρέπει πάντοτε να λαμβάνει υπόψη του τον τρόπο με τον οποίο ο εποπτικός χώρος σχετίζεται με τον πλήρη περιχώρο καθώς και τον τρόπο με τον οποίο οι φασματομορφολογίες μπορούν να διαταχθούν κατάλληλα, χωρίς να παραβλέπει πως η εγγύς-άπω και η πανοραμική διάσταση έχουν την τάση να παίζουν σημαντικότερο ρόλο για τον ακροατή λόγω του καθιερωμένου εμπρόσθιου προσανατολισμού του οπτικού πεδίου.

Στον περιχώρο οι διεργασίες υποχώρησης και προσέγγισης, εσώκλεισης και ανοίγματος, καθώς και ανάδυσης και έκλειψης μπορούν να επεκταθούν· οι χώροι ζωνών και η συγχρονία των χώρων μπορούν να πολλαπλασιαστούν σε μια περισσότερο ευμετάβλητη πολυφωνική προοπτική· τα ανύσματα καθίστανται αποτελεσματικότερα και πολυποίκιλα· η χωρική υφή γίνεται περισσότερο σύνθετη. Το είδωλο μπορεί να ανυψωθεί (εφόσον το επιτρέπει η τοποθέτηση των ηχείων), έχοντας ως επιπλέον επιλογή την δυνατότητα ανύψωσης των υψηλότερων μόνο περιοχών του φασματικού χώρου. Η χρήση χαμηλών-μπάσων ηχείων εκτείνει το βάθος του ήχου, προσδίδοντας επιπλέον μια υπόγεια διάσταση στην χαμηλότερη περιοχή του φασματικού χώρου. Με αυτόν τον τρόπο ο περιχώρος δεν σχετίζεται με το οριζόντιο μόνο επίπεδο, αλλά και με το κάθετο.

## 9.7. Περι-φασματικοί χώροι

Ο τρόπος με τον οποίον κατανέμεται ο φασματικός χώρος συμβάλλει στην αίσθηση του ύψους, του βάθους, καθώς και της χωρικής κλίμακας και του όγκου. Μπορούμε να διαμορφώσουμε μια περισσότερο ζωντανή αίσθηση του φυσικού όγκου του χώρου δημιουργώντας αυτό που αποκαλώ *περι-φασματικό χώρο* (*circumspectral space*), όπου η πρόσληψη του φασματικού χώρου ως μια συνεκτική, ενοποιημένη μορφολογία πλέον διαχωρίζεται και κατανέμεται χωρικά. Στη μουσική που δημιουργώ για παράδειγμα, η περι-φασματική προσέγγιση αποτελεί μια ιδιαίτερα αποτελεσματική μέθοδο καθώς προσδίδει χωρικό όγκο σε φασματομορφολογίες συνηχητικής ανόδου (attack-resonance spectromorphologies), τόσο κατά τη φάση της ανόδου αλλά και σε παρατεταμένες, κυμαινόμενες, συνηχητικά-θεμελιωμένες μορφές, προσδίδοντας έτσι

την αίσθηση πως ο ακροατής βρίσκεται εντός της συνήχησης.[531] Η περιβολή του ειδώλου με περι-φασματικά στοιχεία παρέχει μεγαλύτερη ευελιξία στη χρήση εναλλαγών στην προοπτική, με αποτέλεσμα την παραγωγή χωρικών μορφοτύπων τα οποία μοιάζουν να περιστρέφονται τρισδιάστατα.

## 9.8. Περιχώρος: οι τρεις λειτουργίες κατανομής

Ένα πλήθος από τεχνικές και λειτουργίες κατανομής του ήχου από τα ηχεία στον περιχώρο, επιδρούν ούτως ή άλλως στην πρόσληψη χωρικών μορφοτύπων και της χωρομορφής. Η κατανομή του περιχώρου στον ιδιωτικό χώρο ακόμη σχετικά υπολείπεται (καθώς τόσο η ακουσματική μουσική όσο και οι ηχογραφήσεις σε συστήματα 5.1 διαρκώς εξελίσσονται), ενώ στον χώρο συναυλιακού σταδίου οι τύποι αναπαραγωγής και τα συστήματα ηχείων παρουσιάζουν μεγάλο βαθμό ποικιλομορφίας.

Στα συμφραζόμενα ακρόασης του δημόσιου χώρου προσδιορίζω τρεις βασικές λειτουργίες κατανομής σε σχέση με τα μορφότυπα.[532] Η πρώτη αφορά στην *αναπαραστατική λειτουργία* (*enacted mode*) κατά την οποία ο προοπτικός χώρος, αν και ήδη καθορισμένος στο μορφότυπο της (στερεοφωνικής) σύνθεσης, διαχέεται, επεκτείνεται και επαναδιατυπώνεται σε πραγματικό χρόνο δυναμικά μέσω σχετικών μεταβολών στην στάθμη έντασης των ηχείων.[533] Ο συντεθιμένος προοπτικός χώρος μπορεί να επεκταθεί σε όλες τις κατευθύνσεις μέχρι του σημείου να παραχθεί ένας περιχώρος ο οποίος δεν υφίσταται άμεσα στη σύνθεση αλλά συνάγεται στο στερεοφωνικό ακουσματικό είδωλο και χρήζει εμβάθυνσης. Επιπλέον, η αναπαράσταση αποτελεί προϋπόθεση προκειμένου να επιτευχθεί μια πρόσφορη σχέση

531 Ιδιαίτερα στο *Resounding*.

532 Προσδιορίζω τις τρεις αυτές λειτουργίες χωρίς να αναπτύσσω τα προτερήματα ή τους περιορισμούς τους, καθώς μια τέτοια συζήτηση θα προϋπέθετε από μέρους μου μια εκτίμηση προτερημάτων και περιορισμών μορφοτύπων, κάτι το οποίο βρίσκεται εκτός της θεματολογίας μου.

533 Μπορεί κανείς να φανταστεί την αναπαραστατική λειτουργία κατανομής ως μια μορφή του χώρου αναπαράστασης. Ωστόσο αντίθετα από τον επιτελεστικό χώρο της ενόργανης μουσικής, η σχέση μεταξύ του χειρονομικού χώρου και της παραγωγής του ήχου δεν είναι συγκρίσιμη καθώς οι φασματομορφολογίες δεν αρθρώνονται άμεσα. Έτσι, η επίδραση του χειρονομικού χώρου κατά την αναπαραστατική λειτουργία είναι σε μεγάλο βαθμό μη αναγνωρίσιμη από τον ακροατή. Αποτελεί ένα είδος συγκαλυμμένης αναπαράστασης.

μεταξύ του προοπτικού χώρου και των πολλαπλών εγωκεντρικών χώρων οι οποίοι καταλαμβάνονται από το κοινό.

Η δεύτερη περίπτωση αφορά στην *καθορισμένη λειτουργία* (*fixed mode*) κατά την οποία ο προοπτικός χώρος καθώς είναι πλήρως ενσωματωμένος στην μορφή της σύνθεσης, κατανέμεται σε έναν περιχώρο χωρίς κάποια ιδιαίτερη επαναδιατύπωση.[534] Η τρίτη αποτελεί την *αυτοματοποιημένη λειτουργία* (*automated mode*) όπου αυτοματοποιημένες διεργασίες και συστήματα χρησιμοποιούνται για να κατανέμουν τον ήχο. Η λειτουργία αυτή σχετίζεται περισσότερο με τα συστήματα ζωντανής και διαδραστικής επιτέλεσης όπου και ενσωματώνεται κατά την επεξεργασία του ήχου. Στην πλέον βασική της μορφή η αυτοματοποιημένη λειτουργία πραγματοποιεί μια απλή κατανομή του ήχου ανάμεσα στα ηχεία με ανύπαρκτη ή ελάχιστη έμφαση στην απομάκρυνση του ειδώλου. Προκύπτει έτσι μια εξασθένηση των πτυχών της τρίτης διάστασης του προοπτικού χώρου, το οποίο όμως φαντάζει λιγότερο προβληματικό εφόσον ο χειρονομικός χώρος και άλλες πτυχές του επιτελεστικού χώρου είναι εμφανείς κατά την παραγωγή των φασματομορφολογιών. Αυτό ισχύει στις περιπτώσεις κατανομής φασματομορφολογιών από τα συμβατικά μουσικά όργανα ή με διεπαφές ανίχνευσης χειρονομιών που επιδέχονται μεγάλο βαθμό επίδρασης και απευθύνονται κατ' αυτόν τον τρόπο άμεσα στην δια-λειτουργική πρόσληψη. Συχνό είναι το φαινόμενο συγχώνευσης των τριών λειτουργιών κατανομής. Κατά την καθαρή ακουσματική μουσική για παράδειγμα, διάφορες μεταλλάξεις καθορισμένης και αναπαραστατικής λειτουργίας είναι εφικτές, ενώ κατά την ζωντανή/ διαδραστική επιτέλεση και οι τρεις λειτουργίες μπορεί να συνυπάρχουν.

## 10. Μετατοπίσεις της δεσπόζουσας θέσης

Ο εύθραυστος χαρακτήρας των δεσμών μεταξύ της μουσικής και του εγωκεντρικού χώρου κατατρέχει την παρούσα μελέτη. Στην περίπτωση του ηχοτοπίου του Orbieu καθώς ήμουν ο μοναδικός ακροατής είχα εντοπίσει μια λειτουργική, ιδανική δεσπόζουσα θέση. Σε οποιαδήποτε άλλη περίπτωση υπήρξε ένας κατά φαντασίαν

534 Αυτή αποτελεί την περίπτωση των δύο εξακάναλων έργων μου *Ringing Down the Sun* και *Resounding*, αν και σε μεγαλύτερους χώρους το πλήθος των ηχείων χρειάζεται να αυξηθεί και οι σχετικές στάθμες να ρυθμιστούν προσεκτικά προκειμένου να διασφαλιστεί η χωρική συνέχεια του ειδώλου.

εαυτός μου, ή ένα υποκατάστατό μου ή πιθανώς αυτή η γενικευμένη μορφή του υποθετικού ακροατή ο οποίος πάντοτε παρεισφρέει στο σύγγραμμα σαν προέκταση του συντάκτη του. Κατά την πραγμάτευση του χειρονομικού χώρου, του διαμεσολαβητικού επιτελεστικού χώρου και του εποπτικού χώρου του ακουσματικού ειδώλου, δόθηκε έμφαση στην βιωσιμότητα της εγγύτητας της δεσπόζουσας θέσης του ακροατή. Στην ακουσματική μουσική προκειμένου να υπάρχει μια αίσθηση συναυτουργίας από την πλευρά του ακροατή, μεγάλο ρόλο έχει η παραστατικότητα του προοπτικού χώρου σε σχέση με τον εγωκεντρικό χώρο, χωρίς όμως ο συνθέτης ποτέ να είναι σίγουρος πως ο ακροατής θα επιλέξει τον ιδανικό εγωκεντρικό χώρο – κάτι το οποίο σε δημόσια συμφραζόμενα μπορεί να μην υπάρχει καν ως επιλογή. Όσο μεγαλύτερος είναι ο χώρος τόσο περισσότερο απρόβλεπτη μπορεί να είναι η πρόσληψη του ακουσματικού ειδώλου.

Η δεσπόζουσα θέση και ο προσανατολισμός του ακροατή μπορεί να είναι *σταθερά* (*fixed*), *μεταβαλλόμενα* (*variable*) ή *περιφερόμενα* (*peripatetic*). Ο σταθερός εμπρόσθιος προσανατολισμός με το βλέμμα στραμμένο προς τον εποπτικό χώρο αποτελούν την πιο κοινή περίπτωση στις συνθήκες μιας συναυλίας και στην επικεντρωμένη ιδιωτική ακρόαση, επιτρέποντας έναν μικρό βαθμό κινητικότητας του κεφαλιού προκειμένου να προσλάβουμε την ευρύτερη πανοραμικότητα. Αναλόγως όμως τα συμφραζόμενα μπορεί να υπάρξει αποδέσμευση από αυτήν την σταθερότητα. Καθώς για παράδειγμα ακροάζομαι μόνος μου στον περιχώρο, και εφόσον το είδωλο το επιτρέπει, μου αρέσει να καταλαμβάνω διαφορετικές δεσπόζουσες θέσεις. Αρχικά αυτό συμβαίνει προκειμένου να δοκιμάσω στις δικές μου συνθέσεις[535] σε διαφορετικές εκτός-κέντρου θέσεις, όμως τελικά ανακαλύπτω πως οι μεταβολές στην δεσπόζουσα θέση παρέχουν πρόσφορες εναλλακτικές οπτικές του ίδιου έργου και οι επαναλαμβανόμενες ακροάσεις συντελούν σε μια συσσώρευση διαφορετικών οπτικών του. Η αγαπημένη μου θέση βρίσκεται ανάμεσα στα πίσω ηχεία· αυτό έχει ως αποτέλεσμα την δημιουργία ενός εκτεταμένου πανοραμικού χώρου και ενός πληρέστερου ευρύτερου εποπτικού χώρου. Καθώς έτσι ο εγγύς χώρος απομακρύνεται, ο περιχώρος περιθωριοποιείται, όμως η κίνηση μου προς τα πίσω έχει ως αποτέλεσμα την ανάδειξη ενός νέου εγγύς χώρου στην έκταση μιας ευρύτερης έποψης η οποία

535 *Ringing Down the Sun* και *Resounding*.

εμφανίζεται πλέον μπροστά μου. Επιπλέον, αν και βρίσκομαι στα ακρότατα όρια αυτού του χώρου, φαντάζομαι πως μπορώ να προβάλω τον εαυτό μου εντός του. Οι διαστάσεις όμως του χώρου ακρόασης ποτέ δεν είναι αρκετά μεγάλες ώστε να αισθάνομαι υπερβολικά "στο περιθώριο".

Σε συνθήκες ακρόασης ενός μεγαλύτερου δημόσιου χώρου με μικρό αριθμό ακροατών και χωρίς να κάθομαι, διαφορετικοί προσανατολισμοί μπορεί να λειτουργήσουν, εφόσον καθώς κινούμαι ή περιστρέφομαι κάποιο κατάλληλο εποπτικό είδωλο είναι διαθέσιμο μεταβάλλοντας έτσι τον εγωκεντρικό μου χώρο. Ο εποπτικός χώρος χρειάζεται λοιπόν να έχει έναν βαθμό μεταθεσιμότητας. Αν και οι παραπάνω περιγραφές ακρόασης της δικής μου μουσικής δεν συνεπάγονται προσανατολισμούς απεριόριστης μεταβλητότητας, οι ακροατές έχουν όμως μεγαλύτερο βαθμό κινητικότητας και μπορούν τελικά να βρουν αξιόλογες δεσπόζουσες θέσεις χωρίς να εμπλέκονται οι μεταξύ τους εγωκεντρικοί χώροι. Προϋπόθεση για έναν σχετικό βαθμό ελευθερίας σε μεταβαλλόμενους προσανατολισμούς αποτελεί μια επαρκής ποικιλία ζωνών είτε πιθανώς μια πολυφωνία χώρων, ή σε άλλες περιπτώσεις ένας βαθμός πολυκατευθυντικής συνοχής ούτως ώστε ο προοπτικός χώρος ενός μουσικού έργου να τείνει περισσότερο σε μια μορφή ηχητικής εγκατάστασης.

Υπάρχει μια συγκεκριμένη μορφή περιχώρου η οποία καταφανώς ενθαρρύνει τον μεταβαλλόμενο προσανατολισμό. Αυτή αφορά τον *χώρο εμβύθισης* (*immersive space*) όπου ο φασματικός και προοπτικός χώρος είναι επαρκώς πλήρεις, περιβάλλει τον εγωκεντρικό χώρο, χωρίς κάποια ροπή κατεύθυνσης να κυριαρχεί υπερβολικά, και κατ' αυτόν τον τρόπο ο ακροατής ωφελείται και ενθαρρύνεται να καταλάβει διαφορετικές δεσπόζουσες θέσεις.[536]

Σε άλλες περιπτώσεις συμφραζομένων ακρόασης μεταβαλλόμενου προσανατολισμού, όπως στις ηχητικές εγκαταστάσεις ή σε έργα συγκεκριμένης τοποθεσίας (site-

536 Ένα παράδειγμα αποτελεί το έργο *StrinGDberg* του Robert Normandeau, στο οποίο γίνεται χρήση περιφασματικών τεχνικών προκειμένου να παραχθεί ένας πλήρης συνεχής, αλλά μεταβαλλόμενος ολιστικός χώρος. Κατά την 16-κάναλη συναυλιακή εκδοχή ο Normandeau ανέφερε την "μεταβαλλόμενη πρόσληψη σε σχέση με την εγγύτητα προς τα ηχεία" καθώς και τη "δυνατότητα που δίνεται στον ακροατή να περπατήσει εντός του έργου" (ομιλία του στο City University, 15 Μαρτίου 2006). Οι αναγνώστες καλούνται να διαπιστώσουν τις συσχετίσεις μεταξύ προοπτικού και φασματικού χώρου συγκρίνοντας την μορφή 5.1 με αυτήν της στερεοφωνίας.

specific), εμπλέκονται εκτός της ακοής και άλλες αισθήσεις με μεγαλύτερη αμεσότητα, πιθανώς σε συνδυασμό με στοιχεία προερχόμενα από τον επιτελεστικό χώρο ή και με αναμείξεις και άλλων μέσων, απαλλάσσοντας κατ' αυτόν τον τρόπο το ηχητικό περιεχόμενο από μια συνεχή ενδελεχή διερεύνηση. Υπό αυτές τις συνθήκες ο ακροατής μπορεί να είναι λιγότερο απαιτητικός με το ακουσματικό είδωλο. Σε πλήρως περιφορικά συμφραζόμενα κατά τα οποία ο ακροατής μπορεί να κινηθεί μεταξύ διαφορετικών χώρων ακρόασης, καθώς ο εγωκεντρικός χώρος βρίσκεται στην μέγιστη κινητική κατάσταση, ο ακροατής αποκτά τόσο μεγάλο βαθμό ελευθερίας κινητικότητας που μπορεί ενδεχομένως να κατακτήσει μεγαλύτερη συναίσθηση στην αλληλεξάρτηση του εγωκεντρικού χώρου με το ακουσματικό είδωλο.

## 11. Περιστολή και υπέρβαση

Σε προηγούμενα γραπτά μου για την ακουσματική μουσική έχω διαχωρίσει τον *συντεθιμένο χώρο* (*composed space*) – ο χώρος σε όλες του τις εκφάνσεις καθώς συντίθεται σε είδωλο –, από τον *χώρο ακρόασης* (*listening space*) – ο χώρος εντός του οποίου πραγματοποιείται η μουσική ακρόαση (Smalley 1991).[537] Αυτή η ένθεση του συντεθιμένου χώρου εντός του χώρου ακρόασης επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο βιώνεται το συντεθιμένο είδωλο. Το ακουσματικό είδωλο μεταβάλλεται όχι μόνο ως προς τις λειτουργίες διανομής του στον περιχώρο και την ασταθή σχέση μεταξύ του εγωκεντρικού και του προοπτικού χώρου, αλλά και ως προς τις διαστάσεις του χώρου ακρόασης.

Στον επιτελεστικό χώρο, ο χειρονομικός χώρος και ο χώρος μουσικού συνόλου ενθυλακώνονται στον χώρο συναυλιακού σταδίου και η μουσική εδραιώνεται λόγω της σωματικής τοποθέτησης των εκτελεστών. Μια ηχογράφηση ενόργανης ή φωνητικής μουσικής φέρει μαζί της και ένα είδωλο του χώρου συναυλιακού σταδίου.[538] Όμως το χωρικό είδωλο της ακουσματικής μουσικής στα δημόσια

537 Οι Γάλλοι συνθέτες ακολουθώντας τον Chion (1991: 50–4), αναφέρουν τον συντεθιμένο χώρο ως "*εσωτερικό χώρο*" (*internal space*) και τον χώρο ακρόασης ως "*εξωτερικό χώρο*" (*external space*).

538 Ο ηχογραφημένος χώρος συναυλιακού σταδίου είναι κατά μια έννοια "συντεθιμένος" από τον μηχανικό ηχογράφησης. Κατά την ηχογράφηση της pop μουσικής ο χώρος συναυλιακού σταδίου μπορεί να αποτελεί εξολοκλήρου μια ακουσματική κατασκευή, αν και κατά κάποιον τρόπο αφορά έναν αληθοφανή χώρο συναυλιακού σταδίου. Κατά τις ηχογραφήσεις της σύγχρονης ενόργανης μουσικής η οποία διαδραματίζεται στον φασματικό χώρο, μπορούμε να βιώσουμε μια

συμφραζόμενα μπορεί να απελευθερώσει την υπόσταση του από τη φυσική παρουσία του χώρου ακρόασης – μπορεί να αποδράσει από τον χώρο συναυλιακού σταδίου. Κατά την ιδιωτική ακρόαση η ακουσματική μουσική, σε αντίθεση με την ακρόαση μιας ηχογράφησης ενόργανης ή φωνητικής μουσικής, δεν φέρει μαζί της κάποιο είδος χώρου συναυλιακού σταδίου. Μπορώ να εκφράσω καλύτερα την ψυχολογική αυτή διάσταση μεταξύ του συντεθιμένου χώρου και του χώρου ακρόασης εστιάζοντας στην περιστολή και στην υπέρβαση των περιορισμών του χώρου ακρόασης. Η *περιστολή* (containment) και η *υπέρβαση* (transcendence) αποτελούν βιωματικές διαβαθμίσεις οι οποίες σχετίζονται με το είδωλο και μπορούν να θεωρηθούν συνοδευτικές έννοιες ως προς αυτές του ανοίγματος/ εσώκλεισης.

Ένα περιχωρικό ή αμιγώς εποπτικό είδωλο το οποίο μέσω οποιουδήποτε συνδυασμού πόρων δεσμών-πηγής, φάσματος και προοπτικής, υποδηλώνει μια "περιβαλλοντική" διάσταση, ενδέχεται ψυχολογικά να υπερβεί τα όρια του χώρου ακρόασης. Αυτό συμβαίνει επειδή κατά πρώτον γνωρίζουμε πως το περιβάλλον είναι περισσότερο εκτεταμένο από οποιαδήποτε αίθουσα συναυλιών ή ιδιωτική τοποθεσία, κατά δεύτερον επειδή η ευρύτητα που αποπνέει ο περιβαλλοντικός χώρος τείνει να εξαλείψει την αντίληψη των περίκλειστων ορίων, και κατά τρίτον επειδή η δια-λειτουργική πρόσληψη προβάλει στην φαντασία μας περιβαλλοντικές τοποθεσίες. Σε μεγάλους χώρους ακρόασης ένα είδωλο περιβαλλοντικής μορφής εν μέρει θα ενυπάρχει και θα κινείται στην ατμόσφαιρα του χώρου, όμως ο βαθμός στον οποίο τα χωρικά μορφότυπα δύνανται να κατοικήσουν έναν χώρο συναυλιακού σταδίου δημόσιας ακρόασης και να τον υπερβούν, εξαρτάται κατά πολύ από την συνδυαστική επίδραση της αίσθησης του χώρου (συμπεριλαμβανομένου του φωτισμού), την λειτουργία και την επιδεξιότητα κατανομής του ήχου, τις τακτικές ακρόασης και φυσικά τη μουσική γλώσσα. Ωστόσο σε ένα ιδιωτικό περιβάλλον που ο χώρος ακρόασης είναι πολύ μικρότερος, τα όρια θα καταλυθούν με περισσότερη ευκολία.

Το ακουσματικό είδωλο εντός ενός κλειστού ακουστικού χώρου (indoor acoustic space) είναι εξ ορισμού οριοθετημένο και περισταλμένο. Σε ακουσματικά είδωλα

απελευθέρωση της εδραίωσης, στον βαθμό που παραμερίσουμε τον χειρονομικό χώρο και τον χώρο μουσικού συνόλου. Αυτό γίνεται σε μεγαλύτερο βαθμό επιτεύξιμο όταν η ταυτότητα των ενόργανων πηγών είναι αμφίσημη ή συγκεκαλυμμένη, καθώς και στις περιπτώσεις όπου τα όργανα επενεργούν συλλογικά σε μάζες ή κινητές υφές.

μεγαλύτερης κλίμακας ακουστικής, όπως σε έναν καθεδρικό ναό ή σε περιπτώσεις όπου η αναλογία της αντήχησης είναι εξωπραγματικά υπερβολική, η υπέρβαση του μεγαλύτερου χώρου ακρόασης είναι εφικτή ενώ εάν ο ακουσματικός ακουστικός χώρος είναι μικρότερος από τον χώρο ακρόασης, θα καταλήξει να περισταλεί εντός του – σαν να έχουμε ένθετες αίθουσες εντός μιας αίθουσας. Σε μια ιδιωτική ωστόσο ακρόαση το είδωλο μικρότερων ακουσματικών ακουστικών χώρων θα υπερβεί με ευκολία τον χώρο ακρόασης, δίνοντας ίσως την εντύπωση μιας συνοδευτικής αίθουσας, ή κάποιου χώρου εκτός οικείας.

Σε μερικά ακουσματικά έργα εντύπωση μου κάνει η ανεπιτυχής αντίφαση στο είδωλο, το περιεχόμενο του οποίου με όρους δεσμού-πηγής ή/και φασματικού χώρου υποδηλώνει πως δεν έχει περιορισμούς ενώ την ίδια στιγμή η αντήχηση η οποία προστίθεται από τον συνθέτη, ειδικότερα εάν είναι πλήρως διάχυτη, δηλώνει πως ο χώρος είναι περισταλμένος. Χρειάζεται να πεισθώ πως μια τέτοια παρέμβαση ως μια ενδεχόμενη μορφή υπέρβασης είναι εύλογη εντός των συμφραζομένων του ειδώλου. Αυτό δεν σημαίνει πως πρέπει να υπάρχει αναπόφευκτα ένας σαφής διαχωρισμός μεταξύ του οριοθετημένου και του απεριόριστου, μεταξύ μορφών ακουστικής ανάκλασης που μπορεί να εμφανίζονται στους ανοιχτούς χώρους και σε αυτούς που φέρουν αρχιτεκτονική δομή. Για να δώσω ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, το δάσος έχει τις δικές του ανακλάσεις.

Οι συνθήκες πρόσληψης χωρικών ιδιοτήτων και ποιοτήτων θα παίζουν πάντοτε σημαντικό ρόλο από τη στιγμή που ο ακροατής έχει την συναίσθηση της συναυτουργίας. Έχει σημασία εάν το είδωλο μπορεί να με προσεγγίσει, να με απορροφήσει, ή να με μεταφέρει σε άλλα μέρη και άλλους χώρους. Αυτό δεν εξαρτάται μόνο από τη μουσική γλώσσα αλλά και από τον τρόπο και τις συνθήκες που επιτρέπουν στο ακουσματικό είδωλο να αντεπεξέλθει στις αντιξοότητες που προκαλούνται από την συμβίωση του με εμάς στον εγωκεντρικό χώρο.

## 12. Η διερεύνηση της χωρομορφής

Στην μελέτη μου “Spectromorphology: explaining sound shapes” μετέθεσα την

συζήτηση για τον χώρο προς το τέλος καθώς ήταν "σε μεγάλο βαθμό προσδεδεμένος με το φασματομορφολογικό περιεχόμενο": χρειάζεται πρώτα να κατανοήσουμε τη φασματομορφολογία προτού να επεξηγήσουμε τον χώρο. Επινόησα έτσι τον όρο "χωρομορφολογία" ("spatiomorphology") προκειμένου να τονίσω εννοιολογικά την εξειδικευμένη επικέντρωση στα χωρικά ποιοτικά χαρακτηριστικά τα οποία εκφέρονται από την ακουσματική μουσική, επισημαίνοντας πως ο χώρος, ο οποίος μορφοποιείται μέσω φασματομορφολογικών διεργασιών, καθίσταται μια νέα μορφή δεσμού-πηγής (Smalley 1997: 122). Εμμένω ακόμη σε αυτήν την άποψη και προκειμένου αυτή η έννοια να γίνει περισσότερο κατανοητή θεωρώ σκόπιμη τη χρήση της "χωρομορφολογίας". Ωστόσο ο τρόπος με τον οποίο ο χώρος αναπτύχθηκε στο παρόν άρθρο κατέληξε να είναι περισσότερο σύνθετος. Ο αναγνώστης θα διακρίνει επίσης πως χρησιμοποίησα μια περισσότερο ολοκληρωμένη "οικολογική" προσέγγιση η οποία ταιριάζει μοναδικά, καθώς δεν μπορούμε να διαχωρίσουμε τον χώρο καθεαυτόν από αυτό που τον αναπαράγει, ούτε από την χωρική μας εμπειρία στο φυσικό περιβάλλον και στον πολιτισμό. Η σημαντικότερη όμως ίσως μεταβολή στο σκεπτικό μου είναι πως, αντί ο χώρος να βρίσκεται στο τελικό στάδιο της διερεύνησης, χρειάζεται να μετακινηθεί στο προσκήνιο και να αναδειχθεί σε σημείο εστίασης για την ανάλυση και την ερμηνεία της ακουσματικής μουσικής.

Δεν μου αρκεί πλέον να βασίζομαι κατά κύριο λόγο σε μια διεργασία διερεύνησης η οποία εξειδικεύεται στην ταξινόμηση φασματομορφολογιών και επακόλουθα στην αναζήτηση τρόπων με τους οποίους αυτές σχετίζονται και επενεργούν στο χρονικό πεδίο. Η συγκεκριμένη μεθοδολογία βασίζεται σε παραδοσιακά σχήματα που έχουν κληροδοτηθεί από την τονική μουσική – σύμφωνα με τα οποία εκθέτουμε τα δομικά υλικά από τα οποία αποτελούνται τα μουσικά στοιχεία (θέματα, μοτίβα), τηρούμε επισταμένως μετασχηματισμούς και μορφές ανάπτυξης και καταλήγουμε σε μια θεώρηση του τρόπου με τον οποίο η εξέλιξη του υλικού μορφοποιεί τη δυναμική της χρονικής εμπειρίας. Δεν προτείνω την απόρριψη αυτής της παραδοσιακής μεθόδου η οποία μπορεί να αποφέρει μια εξαιρετικά αξιόπιστη ενδοσκόπηση, ειδικότερα σε σχέση με το χρονικό βίωμα όπως αυτό προσλαμβάνεται σε διαφορετικές χρονικές εκτάσεις. Ούτως ή άλλως πολλά χωρικά μορφότυπα αποτελούν δυναμικές χρονικές διεργασίες στον φασματικό και προοπτικό χώρο. Επιπλέον η κατανόηση των χωρικών

μορφοτύπων – τα μοτίβα και το ιδίωμα τους, η ανάπτυξη και η διαδοχή τους – γεννούν στο μυαλό του ακροατή προσδοκίες συνέχισης, μεταβολής ή διάρρηξης: αφορά έτσι μια επαγωγική διεργασία. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει την ουσία της στενής σχέσης μεταξύ χώρου και χρόνου.

Μια ανάλυση η οποία βασίζεται στην χωρομορφή εξελίσσεται σε ένα ανώτερο δομικό επίπεδο. Η διαδικασία που ακολουθώ είναι πως μετά από μια πρώτη ή δεύτερη ακρόαση, καταγράφω τα κύρια χαρακτηριστικά και τα χωρικά μορφότυπα τα οποία βασίζονται στις αντιλήψεις που ανέπτυξα στο παρόν άρθρο. Με αυτόν τον τρόπο μπορώ σχετικά εύκολα να καταλήξω σε μια θεώρηση των χώρων και των χαρακτηριστικών τους σε λειτουργία. Αυτή η μορφή διάγνωσης συχνά συμπίπτει με κάποιες από τις χρονικές υποδιαιρέσεις του έργου, κάτι το οποίο είναι λογικό καθώς όταν ο χώρος μεταβάλλεται συχνά συμβαίνει το ίδιο και με τις χρονικές δομές, χωρίς ωστόσο αυτό να αποτελεί απαραίτητα τον κανόνα. Στη συνέχεια εξερευνώ σε βάθος τις λεπτομέρειες των χώρων, μια διαδικασία η οποία περιλαμβάνει τους τρόπους με τους οποίους ο χρόνος εκφέρει χώρο, καθώς και πώς η χωρική αυτή θεώρηση μπορεί στη χρονική ροή να εξελιχθεί, να προσαρμοσθεί ή να μεταβληθεί. Ακολουθώντας έτσι μια χωρική προσέγγιση δεν είμαι πλέον δεσμευμένος να καταλήξω σε μια κατάλληλη ολοκληρωμένη χρονική κατάτμηση μιας ποικιλίας διαβαθμίσεων, κάτι το οποίο ούτως ή άλλως πολλές φορές δεν είναι εφικτό. Πολλά ακουσματικά έργα αντιστέκονται στην τμηματοποίηση επειδή δεν είναι δομημένα σε αμετακίνητες οντότητες και συμπαγείς ιεραρχίες, αλλά σε τυπολογίες πολλαπλών εκφάνσεων οι οποίες πολύ εύκολα μεταβάλλουν μορφή και συγχωνεύονται με άλλες, αψηφώντας μορφολογικά όρια και κατηγοριοποιητικές σημάνσεις. Αναλύοντας το ηχοτοπίο του Orbieu (ομολογουμένως μια σχετικά εύκολη περιπτωσιολογική μελέτη) υπονόησα πως έχοντας ολοκληρώσει την λειτουργία της ακρόασης είναι δυνατό να "συμπτύξω" την χρονική διάσταση σε μια χωρική θεώρηση, παραμερίζοντας κατά κάποιον τρόπο την χρονική εξέλιξη γεγονός το οποίο επέτρεψε να αναδειχθεί ο χώρος. Είναι συχνά εφικτό να παράγουμε μια συνοπτική, ολιστική θεώρηση η οποία συμπυκνώνει τα θεμελιώδη στοιχεία της χωρομορφής ενός ακουσματικού έργου.

Αντιλαμβάνομαι τρεις βασικές διεργασίες χωρομορφής οι οποίες μπορούν να διαπλακούν, Η πρώτη αποτελεί την "διαδρομή", μια περισσότερο παραδοσιακή "αφηγηματική" προσέγγιση κατά την οποία γίνονται αντιληπτά τα περάσματα ανάμεσα σε χώρους. Μια δεύτερη διεργασία ενστερνίζεται τις διαφορετικές όψεις του ίδιου χώρου· ο ακροατής συνολικά προσλαμβάνει μια ολιστική θεώρηση.[539] Μια τρίτη διεργασία εμπλέκεται με τους πολλαπλούς χώρους, την ανάμειξη υλικών, πιθανές απρόσμενες ενθέσεις και αποδιαρθρώσεις, καθώς και την πρόσληψη ταυτόχρονων χώρων αν και η τελική θεώρηση μπορεί να αφορά εξίσου μια ολιστική αίσθηση.

Μπορούμε επίσης να αναγνωρίσουμε την διαφοροποίηση ανάμεσα σε αυτό που αποκαλώ ως *φυσιοκρατικό έργο* (*naturalist work*) και ως *παρεμβατικό έργο* (*interventionist work*). Στο ένα άκρο το φυσιοκρατικό έργο εκτυλίσσεται με τρόπο "φυσικό" με ελάχιστες συρραφές και ρήξεις, σε μια λογική μεταβατικών θεμάτων· υπάρχει ένας βαθμός διαφάνειας στον τρόπο με τον οποίο τα πράγματα εξελίσσονται, πρωτίστως υπό την επίβλεψη της μίξης. Κατά την παρεμβατική προσέγγιση η ανάμειξη του συνθέτη είναι προφανής, το τεχνολογικό αποτύπωμα και οι τεχνικές είναι πρόδηλες στο είδος το υλικού και στους τρόπους διαχείρισης του, ενώ στο φυσιοκρατικό έργο καταβάλλεται προσπάθεια συγκάλυψης των τεχνικών και αποφεύγεται η έκθεση τεχνολογικών σημάνσεων.

Αναμφίβολα η χωρομορφή μπορεί να γίνει επωφελής μόνο εάν καταλαμβάνει έναν σημαντικό μορφοποιητικό ρόλο στη μουσική, κάτι το οποίο δεν συμβαίνει σε κάθε ακουσματικό έργο: η επιλογή είναι δική μας. Ένα πράγμα που ανακάλυψα επικεντρώνοντας την ακοή μου στη χωρομορφή είναι πως αναζωογονήθηκε η ακρόαση μου, κάτι το οποίο μου επέτρεψε να επαναξιολογήσω το μουσικό ρεπερτόριο. Επανέρχομαι έτσι σε ένα έργο του παρελθόντος το οποίο χαίρει μεγάλης εκτίμησης και το οποίο πλέον θεωρείται αξιωματικό – το έργο *Presque rien no.1* του Luc Ferrari – για να διερευνήσω εάν μια προσέγγιση χωρομορφής θα μπορούσε να προσφέρει κάτι περισσότερο. Προς μεγάλη μου έκπληξη ανακάλυψα πως σφύζει από χωρομορφές οι οποίες δεν προκύπτουν απλώς ως φυσική συνέπεια του

539 Το έργο μου *Empty Vessels* αποτελεί ένα παράδειγμα.

ηχογραφημένου υλικού,* αλλά από τον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης έχει χρησιμοποιήσει τα χωρικά μορφότυπα. Περιλαμβάνονται ανύσματα, ανυσματικές αποσβέσεις, διεργασίες ανοίγματος και εσώκλεισης, ζώνες και μετατοπίσεις ζωνών, ταυτόχρονοι/ επικαλυπτικοί χώροι, ανθρώπινες φωνές ως συμπεριφορικοί χώροι, χειρονομικοί χώροι και χώροι επίδρασης, ένα περίεργο παράδειγμα χώρου επιτέλεσης, ένα εντυπωσιακό παράδειγμα (εσώ)κλεισης (τα τζιτζίκια) και μια νουνεχής θεώρηση των σχέσεων μεταξύ του άπω, εγγύς και πανοραμικού χώρου, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο όλα τα παραπάνω τοποθετούνται στη ροή του χρόνου. Το έργο αυτό αποτελεί ένα καλό σημείο έναρξης για την εξερεύνηση της χωρομορφής καθώς αποδίδει τα χωρικά μορφότυπα και την χωρομορφή εντελώς πρόδηλα. Ακούγοντας ένα μεγάλο εύρος έργων της ακουσματικής μουσικής για να δοκιμάσω τις θεωρίες μου, ανακάλυψα επίσης πως εκκινώντας από μια προσέγγιση χωρομορφής οδηγήθηκα στην ουσία της μουσικής φόρμας, γεγονός το οποίο μου επέτρεψε μέσα από συγκριτικές παρατηρήσεις να ανακαλύψω στυλιστικά χαρακτηριστικά και διαδικασίες μορφοποίησης που απαντώνται στο σώμα έργων του ίδιου συνθέτη, αλλά μοιράζονται επίσης και μεταξύ διαφορετικών συνθετών. Θέτοντας τον χώρο στο επίκεντρο της εστίασης συντελείται μια ολοκλήρωση των ποικιλόμορφων προσεγγίσεων του ακουσματικού ειδώλου: μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε χωρικές έννοιες προκειμένου να διερευνήσουμε ηχοτοπία, προσεγγίσεις δεσμών-πηγής καθώς και περισσότερο "αφηρημένες" ή "αφαιρετικές προσεγγίσεις", εξυμνώντας τον απαράμιλλο πλούτο του μοναδικού αισθητικού μέσου το οποίο μπορεί να εξερευνήσει πλήρως τον ηχητικό χώρο.

Πάνω απ' όλα όμως η ακουσματική χωρομορφή εστιάζει σε εμάς, όχι μόνο ως αποδέκτες και προσληπτικά υποκείμενα αλλά και ως δημιουργοί και κάτοικοι του χώρου.

---

* (Σ.τ.μ.) Το έργο αυτό (1969-70) αφορά ένα αμάλγαμα από ηχογραφήσεις/ ηχητικές εικόνες, τις οποίες ο συνθέτης συνέλεξε στη διάρκεια των καλοκαιρινών του διακοπών. Αποτελεί ίσως το πρώτο καθαρό έργο ηχοτοπίου και πλέον ένα από τα εμβληματικότερα έργα της Νέας Μουσικής του δευτέρου μισού του 20ού αιώνα.

# Ο Ρ Ο Λ Ο Γ Ι Α

Agential space – χώρος επίδρασης

Χώρος ο οποίος εκφέρεται από την ανθρώπινη (διά)δραση με αντικείμενα, επιφάνειες, ουσίες, δομικές κατασκευές κ.λπ. Μαζί με τους χώρους φωνητικής εκφοράς (utterance space) συναποτελούν τους αναπαραστατικούς χώρους (enacted spaces).

Approach/ recession – προσέγγιση/ υποχώρηση

Χαρακτηριστικές διεργασίες συσχέτισης στον προοπτικό χώρο (perspectival space), οι οποίες αφορούν μετατοπίσεις και κινητικότητα μεταξύ του εγγύς (proximate) και άπω (distal) χώρου, είτε/και μεταξύ της περιφέρειας και του εγγύς κέντρου. Συνδέονται με τις διεργασίες ανοίγματος/ εσώκλεισης (ouverture/ enclosure).

Arena space – χώρος συναυλιακού σταδίου

Μια υποκατηγορία του επιτελεστικού χώρου (performed space) – το σύνολο του δημόσιου χώρου ο οποίος καταλαμβάνεται τόσο από τους ερμηνευτές όσο και από τους ακροατές–, εντός του οποίου ενθυλακώνεται ο χειρονομικός χώρος (gestural space) και ο χώρος μουσικού συνόλου (ensemble space).

Automated mode of delivery – αυτοματοποιημένη λειτουργία κατανομής

Λειτουργία κατά την οποία χρησιμοποιούνται αυτοματοποιημένες διεργασίες και συστήματα για την κατανομή του προοπτικού χώρου (perspectival space) κατά τη δημόσια ακρόαση.

Behavioural space – συμπεριφορικός χώρος

Ζώνη εντός ενός προοπτικού χώρου (perspectival space) η οποία παράγεται από την αλληλεπίδραση ήχων που από πλευράς φασματομορφολογίας και υφής υποδηλώνουν ταυτότητα συνεργατικής συγκρότησης. Βλ. επίσης, χώρος σηματοδοτήσεων (signal space).

Circumspace – περιχώρος

Στον προοπτικό χώρο (perspectival space), η προέκταση του εποπτικού (prospective space) και του πανοραμικού χώρου (panoramic space), με αποτέλεσμα ο ήχος να κινείται γύρω από τον ακροατή καθώς και διαμέσου ή εγκαρσίως του εγωκεντρικού του χώρου (egocentric space).

Circumspectral space – περιφασματικός χώρος

Η χωρική κατανομή ή κατάτμηση του φασματικού χώρου (spectral space) καθώς εκλαμβάνεται ως μια συνεκτική ή ενιαία φασματομορφολογία.

Containment/ transcendence – περιστολή/ υπέρβαση

Ο βαθμός στον οποίο δημιουργείται η εντύπωση πως το ακουσματικό είδωλο βρίσκεται οριοθετημένο εντός των φυσικών περιορισμών του χώρου ακρόασης, και ο βαθμός στον οποίο δημιουργείται η εντύπωση πως το είδωλο υπερβαίνει τους περιορισμούς αυτούς.

Diagonal forces – διαγώνιες δυνάμεις

Η μεταφορά φασματικής ενέργειας από ή προς μια φασματική περιοχή η οποία λειτουργεί ως ένα επίπεδο. Τα επίπεδα μπορεί να εκφραστούν με άμεσο τρόπο ή να συναχθούν. Βλ. ελκτικότητα (gravitation).

Distal space – άπω χώρος

Η απώτερη περιοχή του συμπεριφορικού χώρου (behavioural space) σε σχέση με την δεσπόζουσα θέση του ακροατή (listener's vantage point), εντός συγκεκριμένων συμφραζομένων ακρόασης.

Distal interpolation – άπω παρεμβολή

Μια προσωρινή ρήξη σε έναν εξελισσόμενο εγγύς χώρο (proximate space) η οποία επιτρέπει κατ' αυτόν τον τρόπο πρόσβαση σε άπω όψεις.

Egocentric space – εγωκεντρικός χώρος

Ο προσωπικός χώρος (personal space), εντός των ορίων ανοίγματος των χεριών μας, ο οποίος περιβάλλει τον ακροατή.

Elevated space – ανυψωμένος χώρος

Μια υψηλή ζώνη εντός ενός προοπτικού χώρου (perspectival space). Δεν πρέπει να συγχέεται με την μετεώριση (levitation).

Enacted mode of delivery – αναπαραστατική λειτουργία κατανομής

Η ενεργή διάχυση του προοπτικού χώρου (perspectival space) κατά τη δημόσια ακρόαση.

Enacted space – αναπαραστατικός χώρος

Χώρος ο οποίος παράγεται από την ανθρώπινη δραστηριότητα – ο χώρος εντός του οποίου ο άνθρωπος “δρά”. Βλ. επίσης τον χώρο επίδρασης (agential space) και τον χώρο φωνητικής εκφοράς (utterance space).

Ensemble space – χώρος μουσικού συνόλου

Μια υποκατηγορία του επιτελεστικού χώρου (performed space) – ο συλλογικός χώρος εντός του οποίου περικλείονται χειρονομικοί χώροι (gestural spaces). Μπορεί να ιδωθεί και ως ένα είδος συμπεριφορικού χώρου (behavioural space).

Fixed mode of delivery – καθορισμένη λειτουργία κατανομής

Λειτουργία κατά την οποία η κατανομή του προοπτικού χώρου (perspectival space) ενσωματώνεται στη συνθετική φόρμα και δεν διαχέεται περαιτέρω με την αναπαραστατική λειτουργία κατανομής (enacted mode of delivery).

Gestural space – χειρονομικός χώρος

Η οικεία ή προσωπική ζώνη δεσμού-πηγής που παράγεται από την ενέργεια μιας αιτιώδους χειρονομίας καθώς κινείται στον χώρο, όπως στις περιπτώσεις των ερμηνευτών με τα μουσικά όργανα ή διάδρασης με μηχανισμούς παραγωγής ήχου.

Gravitation – ελκτικότητα

Η έλξη προς τις χαμηλότερες ή υψηλότερες περιοχές του φασματικού χώρου. Βλ. διαγώνιες δυνάμεις (diagonal forces).

Holistic space – ολιστικός χώρος

Μια στάση ανάλυσης η οποία προκύπτει από τη νοητική συγχώνευση ενός πλήθους χωρικών μορφοτύπων σε μια ενοποιημένη χωρική θεώρηση.

Immersive space – χώρος εμβύθισης

Η πλήρωση του φασματικού (spectral space) και του προοπτικού χώρου (perspectival space) στον περιχώρο (circumspace), με αποτέλεσμα ο ακροατής να αισθάνεται εμβυθισμένος στο είδωλο.

Lateral space – πλευρικός χώρος

Η επέκταση του πανοραμικού χώρου προς το πίσω μέρος του ακροατή.

Levitation – μετεώριση

Μια σχετικά αβίαστη άνοδος στον φασματικό χώρο.

Mechanised space – εκμηχανισμένος χώρος

Ο χώρος δεσμού-πηγής που παράγεται από μηχανές οι οποίες εκπέμπουν ήχο, μηχανισμούς και τεχνολογικά συστήματα, ανεξάρτητα από την ανθρώπινη δραστηριότητα. Μπορεί να περιληφθεί στους αναπαραστατικούς χώρους (enacted spaces).

Mediatic space – χώρος των μέσων

Ένα κράμα χώρων οι οποίοι σχετίζονται με τις επικοινωνίες και τα μαζικά μέσα, οι οποίοι παράγουν είδωλα χώρων, τόπων, απόστασης, ενεργειών κ.λπ.

Mediatised performed space – διαμεσολαβητικός επιτελεστικός χώρος

Ένα είδος χώρου συναυλιακού σταδίου εντός του οποίου η μετάδοση του χειρονομικού χώρου και του χώρου μουσικού συνόλου διαμεσολαβείται τεχνολογικά (μικρόφωνα, ενισχυτές, βίντεο) με σκοπό να διατηρηθεί η οικειότητα του χειρονομικού χώρου (gestural space).

Microphone space – χώρος μικροφώνου

Ένας χειρονομικός επιτελεστικός χώρος (performed gestural space) ή χώρος φωνητικής εκφοράς (utterance space), όπου η οικειότητα του ειδώλου μεγεθύνεται. Χρησιμεύει στη δημιουργία εγγύς (proximate) και οικείων χώρων (intimate space) στο ακουσματικό είδωλο.

Nested space – ένθετος χώρος

Η ένθεση ενός χώρου εντός κάποιου άλλου στον προοπτικό χώρο (perspectival space).

Ouverture/ enclosure – άνοιγμα/ εσώκλειση

Χαρακτηριστικές διεργασίες συσχέτισης στον προοπτικό χώρο οι οποίες αφορούν την επέκταση της χωρικής αντίληψης – παύοντας εγγύς δράσεις –, και την εσώκλειση του χώρου – εισάγοντας εγγύς δράσεις οι οποίες συγκαλύπτουν ή αποκόπτουν το άπω είδωλο. Σχετίζονται με τις διεργασίες προσέγγισης/υποχώρησης (approach/recession).

Panoramic space – πανοραμικός χώρος

Το εύρος του εποπτικού χώρου (prospective space) εκτεινόμενο στα όρια της περιφερικής όρασης του ακροατή.

Performed space – επιτελεστικός χώρος

Χώροι οι οποίοι παράγονται από την εκούσια παραγωγή ήχου όπως κατά την μουσική επιτέλεση. Βλ. και χειρονομικός χώρος (gestural space), χώρος μουσικού συνόλου (ensemble space) και χώρος συναυλιακού σταδίου (arena space).

Perspectival space – προοπτικός χώρος

Οι συσχετίσεις της χωρικής θέσης, της κινητικότητας και των αναλογιών μεταξύ των φασματομορφολογιών, ιδωμένες από την δεσπόζουσα θέση του ακροατή (listener's vantage point).

Prospective space – εποπτικός χώρος

Το εμπρόσθιο είδωλο το οποίο εκτείνεται πλευρικά στον προοπτικό χώρο (perspectival space) προκειμένου να παράξει τον πανοραμικό χώρο (panoramic space).

Proximate space – εγγύς χώρος

Η πλησιέστερη περιοχή του συμπεριφορικού χώρου (behavioural space) σε σχέση με την δεσπόζουσα θέση του ακροατή (listener's vantage point), εντός ενός συγκεκριμένου πλαισίου συμφραζομένων ακρόασης.

Signal space – χώρος σηματοδοτήσεων

Μορφή συμπεριφορικού χώρου (behavioural space) ο οποίος παράγεται από απευθύνσεις σημάτων των συμμετεχόντων είτε για να επικοινωνήσουν μεταξύ τους,

είτε για να δηλώσουν την παρουσία τους σε άλλους πληθυσμούς. Βλ. επίσης συμπεριφορικός χώρος (behavioural space).

Source-bonded space – χώρος δεσμού-πηγής

Η χωρική ζώνη και το νοητικό είδωλο που παράγονται ή συνάγονται από μια ηχητική πηγή και τη διέγερση της (εφόσον υπάρχει). Ο χώρος φέρει το είδωλο της δράσης που τον παρήγαγε.

Space-form – χωρομορφή

Η μέθοδος προσέγγισης και ανάλυσης της μουσικής φόρμας στην οποία προκρίνεται ο χώρος ως πρωταρχικός παράγοντας διάρθρωσης. Ο χρόνος λειτουργεί στην υπηρεσία του χώρου.

Spatial form – χωρικό μορφότυπο

Μια φασματομορφολογία μεταβλητού μεγέθους ή ένα μουσικό μεταβατικό θέμα (χωρίς να αποτελεί απαραίτητα μια διακριτή "ενότητα") που μπορεί να αναλυθεί σε επιμέρους προσληπτικά χωρικά χαρακτηριστικά. Η χωρομορφή (space-form) αποτελείται από χωρικά μορφότυπα.

Spectral space – φασματικός χώρος

Η αίσθηση του χώρου και της χωρικότητας η οποία δημιουργείται από την πλήρωση και την κίνηση των ακουστών συχνοτήτων.

Tonal pitch space – χώρος τονικών συχνοτήτων

Η υποδιαίρεση του φασματικού χώρου (spectral space) σε αύξοντα βήματα τα οποία αναπτύσσονται σε διαστηματικούς συνδυασμούς – μια υποκατηγορία του φασματικού χώρου.

Transmodal perception – δια-λειτουργική πρόσληψη

Η αλληλεπίδραση και αλληλεξάρτηση των επιμέρους αισθητηριακών λειτουργιών.

Utterance space – χώρος φωνητικής εκφοράς

Χώρος ο οποίος παράγεται από φωνητικούς ήχους. Μπορεί να αφορά έναν οικείο, έναν προσωπικό ή έναν κοινωνικό χώρο, ενώ με όρους επικοινωνιακών συμφραζομένων μπορεί επίσης να θεωρηθεί και ως ένας συμπεριφορικός χώρος (behavioural space). Μαζί με τον χώρο επίδρασης (agential space) συναποτελούν τον αναπαραστατικό χώρο (enacted space).

Vantage point – δεσπόζουσα θέση

Η θέση από την οποία προβάλλεται στον ακροατή ο προοπτικός χώρος (perspectival space), και προσλαμβάνει και δέχεται το ακουσματικό είδωλο. Η δεσπόζουσα θέση μπορεί να είναι σταθερή (fixed), μεταβαλλόμενη (variable) ή περιφερόμενη (peripatetic).

Vectorial space – ανυσματικός χώρος

Χώρος ο οποίος διαγράφεται από την τροχιά ενός ήχου, πίσω από τον ακροατή ή περιμετρικά του, ή διαπερνώντας τον εγωκεντρικό χώρο (egocentric soace).