

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΠΤΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΩΝ

Τμήμα Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής



Διπλωματική εργασία

**HOUSE 3000: πρωτότυπη ηχητική σύνθεση
που πραγματεύεται την αφηγηματικότητα
στην ηλεκτροακουστική μουσική**

Απόστολος Παραλίκας (ΑΜ: ΜΤΑ23)

Επιβλέπων: Νικόλας Βαλσαμάκης

Ρέθυμνο, Σεπτέμβριος 2022



ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΠΤΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΩΝ

Τμήμα Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής

Διπλωματική Εργασία

***HOUSE 3000: πρωτότυπη ηχητική σύνθεση
που πραγματεύεται την αφηγηματικότητα
στην ηλεκτροακουστική μουσική***

Απόστολος Παραλίκας (ΑΜ: ΜΤΑ23)

Επιβλέπων: Νικόλας Βαλσαμάκης

Εγκρίθηκε από την τριμελή εξεταστική επιτροπή την .../.../....

Ρέθυμνο 2022

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Παραλίκας Απόστολος, 2022

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί πνευματικής ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα διπλωματική εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Απόστολος Παραλίκας

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστώ τον καθηγητή μου Νικόλα Βαλσαμάκη για την συνεχή στήριξη και την ανιδιοτελή προσφορά γνώσεων και εμπειριών που απλόχερα μου μετέδωσε. Πιο πολύ τον ευχαριστώ για τον «πρωτόγνωρο» ως τότε μουσικό κόσμο στον οποίο με εισήγαγε.

Ευχαριστώ την συμφοιτήτρια και τους συμφοιτητές μου: Χριστίνα, Νίκο και Αναστάση για την βοήθεια που με τόση όρεξη μου παρείχαν, το κάθε άτομο από τον κλάδο του.

Ευχαριστώ την μητέρα και την αδερφή μου για την στήριξη και την ώθηση σε αυτό το νέο ξεκίνημα.

Τέλος, ευχαριστώ τη Φιλιά που με συνόδευσε σε όλη αυτή την πορεία, μοιράστηκε τα άγχη μου και ήταν πάντα εκεί, κρατώντας το μικρόφωνο, σέρνοντας ποτήρια σε τραπέζι, χτυπώντας μαχαιροπίρουνα κάτω από κουβέρτες για καλύτερη ακουστική και άλλες τόσες ακόμη επινοήσεις για την δημιουργία του HOUSE 3000, που πιθανώς έχει ακούσει (σχεδόν ακούραστα) όσες φορές κι εγώ.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην μελέτη αυτή εξετάστηκε η αφηγηματικότητα μέσω της ακουσματικής μουσικής, η οποία εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Έχουν εξετασθεί και χρησιμοποιηθεί διαφορετικές τεχνικές και προσεγγίσεις, τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό σκέλος. Το HOUSE 3000 είναι ένα έργο αφηγηματικής ακουσματικής μουσικής που δημιουργήθηκε για τον παραπάνω σκοπό, μέσω του οποίου προτείνω και ερευνώ μεθόδους και πρακτικές, που προσδίδουν στην αφηγηματικότητα. Η σύνθεση αποτελείται κυρίως από ηχογραφημένους ήχους (concrète sounds) με κοινή συνιστώσα τις πηγές, οι οποίες προέρχονται όλες από τον χώρο του σπιτιού. Βασικός στόχος ήταν να δημιουργήσω μέσω ήδη γνωστών πρακτικών αλλά και δικών μου πειραματισμών, ένα φανταστικό (μη υπαρκτό) περιβάλλον που θα περιγράφει μία μελλοντική κατοικία, χίλια χρόνια μετά. Η μεθοδολογία, οι τεχνικές και οι προσεγγίσεις που εξετάζονται στο εγχείρημα αυτό γύρω από την αφηγηματικότητα στην ακουσματική μουσική αποσκοπούν τελικά σε ένα μόνο πράγμα: στην «επιτυχημένη» επικοινωνία με το κοινό.

Λέξεις Κλειδιά: ηλεκτροακουστική μουσική, ακουσματική μουσική, ηχητική σύνθεση, ηχητικός σχεδιασμός

ABSTRACT

In this research narrative in acousmatic music is investigated. Different techniques and approaches are examined both theoretically and practically. HOUSE 3000 is a narrative acousmatic composition, created in the context of this research, through which I propose and investigate methods and practices, that lend themselves to narrative. The composition consists mainly of recorded sounds (concrete sounds), with common component being the sources, all of which are described as “home sounds”. My main goal was to create, through already known as well as my own experimentation, an imaginary (non-existent) environment, that would describe a future home, thousand years from now. In the end of the day, methodology, techniques and approaches examined in this project around narrative in acousmatic music aim at one thing only: to establish a “successful” communication with the audience.

Keywords: electroacoustic music, acousmatic music, sound composition, sound design

Πίνακας περιεχομένων

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	7
ABSTRACT.....	8
1. Εισαγωγή.....	11
2. Ηλεκτροακουστική Μουσική.....	15
2.1 Κάποιοι ορισμοί και διευκρινίσεις.....	15
2.2 Μία σύντομη ιστορική αναδρομή.....	18
2.3 Ζητήματα Ηλεκτροακουστικής μουσικής.....	21
2.4 Εσωτερικά στοιχεία δομής και τεχνικά στοιχεία.....	24
2.5 Ηχογράφηση-Μοντάζ-Μιξάζ.....	26
3. Η ηλεκτροακουστική μουσική σήμερα: τρόποι προσέγγισης.....	29
3.1 Εισαγωγικά.....	29
3.2 Για τη διάρκεια του έργου.....	30
3.3 Πρόθεση και αποτέλεσμα.....	32
4. Η αφηγηματικότητα μέσα από την ακουσματική μουσική.....	35
4.1 Ακουσματική μουσική.....	35
4.2 Αφηγηματικότητα.....	37
4.3 Αφηγηματική ακουσματική μουσική.....	38
5. HOUSE 3000: περιγραφή του έργου.....	41
5.1 Για τον τίτλο του έργου.....	41
5.2 Συνοδευτικό κείμενο.....	42
5.3 Η δομή του έργου.....	43
5.4 Το έργο λίγο πιο αναλυτικά.....	44
6. Συμπεράσματα.....	51
Παράρτημα Ι	54

<i>Εξοπλισμός που χρησιμοποιήθηκε (λογισμικό/υλισμικό).....</i>	<i>54</i>
Βιβλιογραφία.....	55
Πηγές.....	57

1. Εισαγωγή

Η ηλεκτροακουστική μουσική είναι ένα είδος μουσικής που, όπως και τα υπόλοιπα, φέρει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά από τα οποία και δύναται να κατηγοριοποιηθεί ως μουσικό είδος (genre). Αν και υπάρχουν αρκετά τεχνικά, μουσικά και άλλα εσωτερικά χαρακτηριστικά που μπορούν να αναγνωριστούν και να περιγράψουν αυτό το μουσικό είδος, είναι τελικά η ίδια η φύση και η υφολογία της που την καθιστούν, αν μη τι άλλο, ξεχωριστή. Η αναγνωρισιμότητα που προσφέρει αυτή η ιδιαιτερότητά της, δεν λειτουργεί μόνο προωθητικά και ούτε μόνο θετικό αντίκτυπο έχει. Αντιθέτως, η ηλεκτροακουστική μουσική καλείται-και κυρίως καλέσθηκε- να προοδεύσει και να ανελιχτεί από το πλέον πρωταρχικό στάδιο αποδοχής δημιουργώντας διαμάχες ακόμη και για το αν η ίδια θα έπρεπε να λογίζεται ως μουσική. Σε κάθε περίπτωση, ένα έργο ηλεκτροακουστικής μουσικής, δύσκολα θα παρερμηνευτεί ως οποιοδήποτε άλλο είδος.

Θα μπορούσαμε χοντρικά να αποδώσουμε την γέννηση του μουσικού είδους στις αρχές του 20ου αιώνα, αλλά και έτσι θα έπρεπε να γίνει μεγάλη συζήτηση για το τι μπορεί να θεωρείται αποδεκτό και τι επαρκές, καθώς και ποιοι παράγοντες θα πρέπει να ληφθούν υπόψιν ώστε να ορίσουμε λόγου χάριν την ηχογράφιση δέκα δευτερολέπτων μίας καμπάνας ηλεκτροακουστική μουσική ή όχι. Για να γίνει αυτό πιο σαφές, αρκεί να ανατρέξουμε στα βασικά χαρακτηριστικά του είδους.

Υπάρχει γύρω από την ηλεκτροακουστική μουσική ένα καλά δομημένο θεωρητικό πλαίσιο το οποίο αγγίζει διάφορα θέματά της και εξετάζει διάφορες πτυχές της, ενώ υπάρχουν και επιστημονικά περιοδικά με έναν ικανοποιητικό αριθμό δημοσιεύσεων εξειδικευμένων στον ήχο. Η ιδιαιτερότητα της ηλεκτροακουστικής μουσικής ωστόσο, στην οποία σε αντίθεση με άλλα μουσικά είδη, εδώ δεν χρησιμοποιούνται νότες, δημιουργεί ίσως κάποια επικοινωνιακά αλλά και πιο ουσιαστικά προβλήματα. Η μη-αντιστοιχία της τρέχουσας συμβατικής μουσικής θεωρίας με την ηλεκτροακουστική μουσική, δημιουργεί κάποια κενά και

εμφανίζονται διάφορα θέματα όπως η κατηγοριοποίηση ηλεκτροακουστικών έργων σε υποκατηγορίες με αντικειμενικά, μουσικά ή και άλλα κριτήρια αλλά και θέματα ορισμών, που συχνά καταλήγουν να δανείζονται -όχι επιτυχώς- από άλλα ρεπερτόρια, όπως το κλασικό.

Η ηλεκτροακουστική μουσική, είναι ένα είδος που χρησιμοποιεί τεχνολογικό εξοπλισμό. Η λέξη «χρησιμοποιεί» είναι τουλάχιστον ανεπαρκής για ένα πολύ μεγάλο μέρος έργων ηλεκτροακουστικής μουσικής τα οποία βασίζονται και υφίστανται μόνο μέσω της τεχνολογίας. Έτσι, θα πρέπει να γίνει αντιληπτό πως μιλώντας για τεχνολογικό εξοπλισμό στην ηλεκτροακουστική μουσική μπορεί να αναφερόμαστε σε ένα μαγνητόφωνο, ένα μικρόφωνο αλλά και σε ολόκληρα στούντιο πλήρως εξοπλισμένα με τεχνολογικό υλικό και, φυσικά, σε ηλεκτρονικούς υπολογιστές. Η τεχνολογία, λοιπόν, ούσα κομμάτι αναπόσπαστο της ηλεκτροακουστικής μουσικής, δεν μπορεί και δεν θα έπρεπε να λησμονείται όταν μιλάμε για αυτό το είδος μουσικής. Δεδομένης της αμφίδρομης πορείας των δύο και της αλληλένδετης σχέσης τους, η εξέλιξη της ηλεκτροακουστικής μουσικής, εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την αντίστοιχη τεχνολογική εξέλιξη. Αντίστροφα, μπορεί να ειπωθεί πως οι ανάγκες της πρώτης καθοδήγησαν με τη σειρά τους κατά κάποιο τρόπο την τεχνολογική εξέλιξη: ποτέ βέβαια κανένα σπουδαίο τεχνολογικό άλμα δεν επιτεύχθηκε στοχεύοντας την επεξεργασία του ήχου, οι εκάστοτε ωστόσο ανάγκες στον παραπάνω τομέα οδήγησαν σε περαιτέρω εξειδίκευση της εκάστοτε τεχνολογίας πχ λογισμικά εξειδικευμένα στην επεξεργασία ήχου.

Η επεξεργασία του ήχου, η διαμόρφωσή του με κάθε δυνατό τρόπο, η ανάπτυξή του μέσα στο χρόνο είναι κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά των ηλεκτροακουστικών έργων. Η ηλεκτροακουστική μουσική, βέβαια, περιλαμβάνει μία εκτεταμένη παλέτα έργων, που μεταξύ τους διαχωρίζονται και υποκατηγοριοποιούνται κυρίως βάσει του ύφους. Ανεξαρτήτως του τελευταίου χαρακτηριστικού, ο ήχος θα βρίσκεται πάντα στο επίκεντρο σε ένα έργο ηλεκτροακουστικής μουσικής και το εκάστοτε ύφος αφορά κυρίως στον τρόπο που επιλέγει ο εκάστοτε συνθέτης/τρια να τον διαχειριστεί. Έτσι λοιπόν, μπορεί να συναντάμε έργα πιο αφηρημένα αλλά και έργα που επιχειρούν να επικοινωνήσουν με πιο ευθύ τρόπο με τον ακροατή/άτρια, άμεσα ή έμμεσα, όμως επί τόπου.

Η αφηγηματική μουσική, είναι μία υποκατηγορία, ένα είδος ηλεκτροακουστικής μουσικής. Στόχος είναι, ακριβώς αυτό που λέει το όνομά της: η

αφήγηση. Κι εδώ, η αφήγηση μπορεί να έχει διάφορες μορφές και η καθεμία ορίζεται από την προσέγγιση που επιλέγει ο εκάστοτε συνθέτης/τριας. Η αφήγηση, λοιπόν, σε οποιαδήποτε μορφή της, είναι το μήνυμα που θέλει να περάσει ο/η δημιουργός. Η αφηγηματικότητα μπορεί να επιτευχθεί με διάφορους τρόπους και μέσα, υπάρχουν μέθοδοι και τεχνικές που δείχνουν να λειτουργούν καλύτερα σε κάποιες περιπτώσεις αλλά και το αντίθετο. Ο τρόπος προσέγγισης του συνθέτη/τριας είναι και εδώ ένας πολύ σημαντικός παράγοντας. Το θεωρητικό πλαίσιο γύρω από την επιτυχημένη αφηγηματικότητα, οι μέθοδοι, οι τεχνικές και οι προσεγγίσεις που προτείνονται στοχεύουν τελικά σε ένα πράγμα: στην επικοινωνία του συνθέτη/τριας με το κοινό. Αυτό, βέβαια, δεν μπορεί να είναι πάντα τόσο απλό, ούτε μπορεί να λειτουργήσει σαν τήρηση «εγχειριδίου», ακόμη κι αν κάποιος/α το επιθυμούσε, καθώς η εκάστοτε περίπτωση είναι διαφορετική, ο/η κάθε δημιουργός έχει την δική του/της προσωπικότητα που την περνάει στα έργα του και η κάθε περίπτωση μπορεί να επηρεάζεται και από άλλους «εξωτερικούς» παράγοντες, όπως πχ η εμπειρία του κοινού. Οι περισσότερες προσεγγίσεις στοχεύουν το μη εκπαιδευμένο κοινό καθώς φαίνεται να έχει μεγαλύτερη ανάγκη «να κρατηθεί» μέσα στο έργο. Πιο έμπειρο ακροατήριο, προφανώς, έχει μία ευχέρεια να συμμετέχει πιο ενεργά, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει πως δεν λειτουργούν ευεργετικά οι παραπάνω μέθοδοι και για αυτό το κοινό.

Οι πρακτικές που προτείνονται δεν συνιστούν εγχειρίδιο και ούτε μπορούν να αποτελέσουν χρυσό κανόνα, βρίσκονται εκεί σαν μία «πεπατημένη» η οποία έχει μάλιστα αρκετά εύπλαστη μορφή που μπορεί να διαχειριστεί ο εκάστοτε συνθέτης/τρια κατά το δοκούν. Οι μέθοδοι αυτές, μπορεί να αφορούν σε τεχνικά ή δομικά στοιχεία όπως προτάσεις σχετικά με συγκεκριμένες ομαδοποιήσεις ήχων βάσει των χαρακτηριστικών τους αλλά και σε άλλα στοιχεία που μπορούν να χαρακτηριστούν ως εξωτερικοί παράγοντες, λόγου χάριν η πλαισίωση του έργου με ένα συνοδευτικό κείμενο. Οτιδήποτε λοιπόν μπορεί να συνεισφέρει στην επιτυχημένη επικοινωνία μεταξύ δημιουργού και κοινού, εξετάζεται σε τέτοιες αναλύσεις.

Η ηχητική σύνθεση “HOUSE 3000” αφορά σε ένα έργο ηλεκτροακουστικής μουσικής και χαρακτηρίζεται ειδικότερα ως μία σύνθεση αφηγηματικής ακουσματικής μουσικής: μία κατάσταση κατά την οποία ο ακροατής/άτρια καλείται να αφοσιωθεί στον ήχο και να τον εκτιμήσει σαν αυτούσια μορφή, χωρίς να ασχολείται -όσο αυτό είναι δυνατόν- με όσα «αναγκαστικά» τον συνοδεύουν για τον

ανθρώπινο νου πχ η πηγή ή, πόσω δε μάλλον, οποιοδήποτε οπτικό ερέθισμα. Η ακοή, δηλαδή, επιβάλλεται της όρασης. Οι παραπάνω μέθοδοι και πρακτικές που αναφέρθηκαν προηγουμένως και αφορούν στην επιτυχημένη επικοινωνία, έχουν ληφθεί στο έργο μου υπόψιν ενώ έχουν χρησιμοποιηθεί διάφορες προσεγγίσεις και η σύνθεση αυτή ενδείκνυται ως μία πρακτική απεικόνιση και εφαρμογή όσων προειπώθηκαν και αναλύονται εκτενέστερα στο κείμενο που ακολουθεί.

2. Ηλεκτροακουστική Μουσική

2.1 Κάποιοι ορισμοί και διευκρινίσεις

I dream of instruments obedient to my thought and which with their contribution of a whole new world of unsuspected sounds, will lend themselves to the exigencies of my inner rhythm.

—Edgard Varèse

Προτού αναφερθώ σε πιο ειδικά ζητήματα και θέσω διάφορους προβληματισμούς που αφορούν την ηλεκτροακουστική μουσική, θα επιδιώξω σε λίγες μόνο γραμμές να αποδώσω καταρχήν τον ορισμό της, σύμφωνα με ήδη υπάρχουσες μελέτες αλλά και σύμφωνα με τον τρόπο που εγώ την αντιλαμβάνομαι και την αντιμετωπίζω καθώς και άλλες χρήσιμες ορολογίες που εμφανίζονται στο κείμενο αυτό.

Σε γενικές γραμμές, ο όρος ηλεκτροακουστική μουσική, χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει τα έργα εκείνα που χρησιμοποιούν τόσο «ηλεκτρονικούς» όσο και «ηχογραφημένους» ήχους, ή όπως θα πω *synthetic* (ή αλλιώς *electronic*) και *concrete sounds* και που ακούγονται μέσω ηχείων. Με τον όρο **synthetic** αναφερόμαστε σε ήχους που παράγονται ψηφιακά μέσω κώδικα και μικροεπεξεργαστή είτε σε ήχους που παράγονται μέσω αναλογικών κυκλωμάτων. Ο όρος **concrète**, αφορούσε καταρχήν σε μία συγκεκριμένη προσέγγιση στον ήχο, κυρίως του συνθέτη/τριας, και όχι σε ένα είδος μουσικής κατηγοριοποιημένο βάσει των πηγών από όπου προέρχονται οι ήχοι κάτι που τελικά επικράτησε και μας δίνει τον σημερινό-διαφορετικό από εκείνον του ιδρυτή της (Pierre Schaeffer) όπως θα δείξω παρακάτω-ορισμό της. Με τον όρο **Musique concrète**, λοιπόν, αναφερόμαστε στην μουσική που χρησιμοποιεί «φυσικούς» και «πραγματικούς/καθημερινούς ήχους»¹. (Smalley, Emmerson, Andean κα)

¹ Αποδίδω το “real-world sounds”

Με τους παραπάνω ορισμούς, περιγράφουμε ήχους που συναντάμε στην καθημερινότητά μας: κελάηδισμα πουλιών, φλοίσβος, άνεμος, καιρικά φαινόμενα (βροχή, μπουμπουνητά, αστραπές κλπ) κα. Επιτηδευμένα παρέθεσα τις κατηγορίες αυτές με τέτοιο τρόπο, και ξεκάθαρα παρατηρείται πως πρόκειται για «φυσικούς» ήχους. Στους **concrète** ήχους, ωστόσο, συγκαταλέγονται και ήχοι που προέρχονται - άμεσα ή έμμεσα- μέσω της αλληλεπίδρασης και της συμμετοχής του ανθρώπινου παράγοντα: ήχοι οχημάτων (αυτοκίνητα, αεροπλάνα κλπ), ήχοι διάφορων αντικειμένων (κλείσιμο-άνοιγμα πόρτας, ήχοι κλειδιών, σκευών), ήχοι προερχόμενοι από μουσικά όργανα τα οποία μπορεί να παίζονται και με μη συμβατικούς τρόπους, κουδουνίσματα και κρότοι μετά από χτύπο (χτύπος σε μεταλλικά αντικείμενα ή άλλα αντικείμενα), καθαρά ανθρώπινοι ήχοι (φωνή, αναπνοή, άλλες «ανθρώπινες» διαδικασίες ή δραστηριότητες πχ περπάτημα, ροχαλητό κα). Όλα τα παραπάνω συντελούν και αποτελούν μία τεράστια, όπως φαίνεται, παλέτα. Μπορούμε και σύμφωνα με όσα προανέφερα να καταλήξουμε πως, τελικά, αυτό που θα ονομάζαμε **concrète** ήχους είναι οι ήχοι που προέρχονται από διαδικασία ηχογράφησης είτε του περιβάλλοντος, είτε έμβιων όντων, είτε αντικειμένων και δεν προέρχονται -άμεσα ωστόσο μόνο- από συνθετικές διαδικασίες, είτε ψηφιακές είτε αναλογικές. Είναι σημαντική η επεξήγηση της «άμεσης» πηγής, καθώς ψηφιακά μέσα, όπως θα δείξω, δύναται να χρησιμοποιηθούν και συχνά είθισται να συμβαίνει αυτό, όχι όμως για αυτή καθαυτή την παραγωγή των ήχων.

Αυτοί οι ήχοι, τώρα, μπορεί να έχουν υποστεί οποιασδήποτε μορφής διαμόρφωση και επεξεργασία, τέτοια που επέτρεπε και επιτρέπει η εκάστοτε τεχνολογία και τεχνολογικά μέσα. Αυτό το σημείο βρίσκεται αρκετά κοντά στην σημασία του πρωτότυπου ορισμού, ο οποίος κυρίως αναφερόταν στην άμεση και μη παρεμβατική σχέση του συνθέτη/τριας με τον ήχο, σε αντίθεση με άλλα μουσικά είδη στα οποία παρεμβάλλονται/μεσολαβούν μουσικά όργανα ή φωνή (Smalley & Emmerson, 2004). Επιπλέον, ο ήχος είναι εδώ ο πρωταγωνιστής, όχι σαν λογικό επακόλουθο μίας διαδικασίας (πχ χτύπημα χορδής→παραγωγή ήχου), αλλά σαν αυτούσια μορφή, αυτός καθαυτός ο ήχος.

Με το παραπάνω, έρχομαι να περιπλέξω -ή να απλοποιήσω- περαιτέρω την κατάσταση, φέρνοντας ακόμη έναν όρο, την **ακουσματική μουσική**. Σε αυτή την κατηγορία εντάσσω και το δικό μου έργο, το οποίο περιγράφεται ακόμη πιο

συγκεκριμένα με τον όρο **αφηγηματική ακουσματική μουσική**, που αποτελεί παρακλάδι (υποκατηγορία) της ακουσματικής. Οι τελευταίες αυτές ορολογίες περιγράφονται αναλυτικότερα σε επόμενο κεφάλαιο. Κλείνοντας ωστόσο αυτό την ενότητα των ορισμών, με τον όρο **ακουσματική μουσική** (ή ακουσματική τεχνική) (Moore, 2017), αναφερόμαστε σε έναν τρόπο ή μια προσέγγιση ακρόασης (listening stance) (Moore, 2017) κατά τον οποίο επικεντρωνόμαστε στον ίδιο τον ήχο και τα χαρακτηριστικά του, το χρώμα, το σχήμα, τη διάρκεια, την ταχύτητα κλπ, και όχι στην πηγή του, από την οποία αποστασιοποιούμαστε. Μία στάση, δηλαδή, που ευνοεί τον ήχο και την ακοή έναντι της όρασης, μέχρι το σημείο που πρώτον αυτό καθίσταται αναπόφευκτο ή πολύ δύσκολο και δεύτερον (τελείως παράδοξα με όσα προανέφερα) η δημιουργία εικόνων να είναι το ζητούμενο. Μιλώντας για την **αφηγηματική ακουσματική μουσική**, θα ασχοληθώ με αυτά τα ζητούμενα (Κεφ. 2). Μπορούμε πια ολίγον τι ποιητικά μα συνάμα τόσο ρεαλιστικά να χρησιμοποιήσουμε έναν χαρακτηρισμό γνωστό και κοινώς αποδεκτό πια στον χώρο, πως «η ακουσματική μουσική είναι το σινεμά για τα αφτιά».²

Αν και ο όρος ηλεκτροακουστική μουσική περιγράφει αρκετά συγκεκριμένα το είδος και είναι κοινά αποδεκτός, άλλα συναφή ζητήματα αιωρούνται με αβεβαιότητα, όπως η κατηγοριοποίησή της σε σχέση με την τέχνη της μουσικής γενικότερα αλλά και με την «ηλεκτρονική» μουσική σαν είδος (genre) ειδικότερα, που άλλοτε θεωρείται υποκατηγορία της, άλλοτε το ίδιο πράγμα και άλλοτε δυο διαφορετικά είδη που, όμως, μικρή σημασία έχει και δεν θα αναφερθώ περαιτέρω, ούτε εδώ ούτε και στη συνέχεια. Με δυο λόγια, η ηλεκτροακουστική μουσική έχει μία τεράστια παλέτα επιλογών που δεν περιορίζεται σε μουσικά όργανα και φωνή, αλλά αφορά σε οποιονδήποτε κυριολεκτικά ήχο μπορεί να ηχογραφηθεί και να αναπαραχθεί από ηχεία, ακόμη και αυτούς που υπό φυσιολογικές συνθήκες δεν μπορεί το ανθρώπινο αφτί να αντιληφθεί όμως καθίσταται με τεχνολογικά μέσα δυνατό, πχ ήχοι από τον μικρόκοσμο ενός εντόμου οι οποίοι σε άλλη περίπτωση είτε θα χανόντουσαν σε ένα ευρύτερο ηχητικό περιβάλλον (πχ δάσος) είτε ακόμη και αν επικεντρωνόμασταν σε αυτό το αντικείμενο, οι εντάσεις να είναι υπερβολικά χαμηλές και άρα να μη γίνονται αντιληπτές. Οι ήχοι αυτοί μπορούν πλέον να διαμορφωθούν κατά οποιονδήποτε τρόπο στο βαθμό που η εκάστοτε τεχνολογία το επιτρέπει, είτε να

² Αναφέρεται και προφορικά σε συνέντευξη του Terrugi εδώ: <https://youtu.be/ipUoRpVK32s>
Και στο φεστιβάλ εδώ: https://youtu.be/x_HrEDX0-Ug

χρησιμοποιηθούν αυτούσιοι. Οι δε συνθετικοί το ίδιο, με την διαφορά ότι δημιουργήθηκαν εξ αρχής από τον συνθέτη/τρια. Η μετάδοση του τελικού ηχογραφημένου και αποθηκευμένου έργου, πχ σε μαγνητοταινία ή στον υπολογιστή ή σε οποιοδήποτε σταθερό μέσο [fixed media], στον ακροατή/άτρια γίνεται μέσω μεγάλφωνων και τα χαρακτηριστικά αυτά θεωρούνται γνωρίσματα της ακουσματικής μουσικής (Smalley & Emmerson, 2004). Όπως και σε άλλα μουσικά είδη, έτσι και σε αυτό, ηλεκτροακουστική μουσική μπορεί να δημιουργείται και επί τόπου σε live performance, δηλαδή η παραγωγή και η διαμόρφωση των ήχων να γίνεται σε πραγματικό χρόνο, ζωντανά.

Συνοψίζοντας, επικαλούμαι τον αποστασιοποιημένο μεν ασφαλή δε ορισμό των Emmerson και Smalley για την ηλεκτροακουστική μουσική, πριν τον εξετάσω ξανά σε επόμενο κεφάλαιο:

Η ηλεκτροακουστική, είναι μουσική στην οποία η ηλεκτρονική τεχνολογία, πλέον βασισμένη κυρίως σε H/Y, χρησιμοποιείται για την πρόσβαση, παραγωγή, εξερεύνηση και διαμόρφωση ηχητικών υλικών και το κύριο μέσο μετάδοσης είναι τα μεγάφωνα (Smalley & Emmerson, 2004).

2.2 Μία σύντομη ιστορική αναδρομή

Μιλώντας για μία μουσική που κατά βάση χρησιμοποιεί και συμπορεύεται με την τεχνολογία, γίνεται αμέσως αντιληπτό ότι δεν μπορεί να έχει μακρά ιστορία. Πραγματικά, μπορεί με ασφάλεια να ειπωθεί πως σημαντικά έργα, όπως γνωρίζουμε σήμερα την ηλεκτροακουστική μουσική, εμφανίζονται κυρίως τα τελευταία 70 χρόνια, από τα μισά του προηγούμενου αιώνα δηλαδή. Ο όρος concrète που ανέφερα πιο πάνω, για παράδειγμα, δημιουργείται μόλις το 1948 και αποδίδεται στον Pierre Schaeffer ενώ την επόμενη δεκαετία Γερμανοί συνθέτες (με τον K. Stockhausen ανάμεσά τους) χρησιμοποίησαν τον όρο ηλεκτρονική μουσική μιλώντας για ήχους που παράγονται με ηλεκτρονικά μέσα (Smalley & Emmerson, 2004). Στην πορεία τα δυο αυτά ρεύματα συγκλείουν και ουσιαστικά ενοποιούνται στο πλαίσιο της ηλεκτροακουστικής μουσικής (Emmerson, 1986).

Πριν τον 2^ο παγκόσμιο πόλεμο ελάχιστα έργα σώζονται και αυτό οφείλεται σε δύο παράγοντες. Αφενός η προσέγγιση των συνθετών αφορούσε κυρίως σε πειραματισμούς, όχι τόσο καλλιτεχνικού χαρακτήρα όσο σε θέματα τεχνολογικής εξέλιξης πχ πειραματισμούς για την δημιουργία νέων «ηλεκτρονικών» οργάνων και μέσων και αφετέρου οι περισσότεροι από τους πειραματισμούς δεν έφτασαν ποτέ στο στάδιο της ηχογράφησης (Holmes, 2015). Μπορούμε να ανακαλέσουμε σπουδαίες μουσικο-τεχνολογικές ιστορικές στιγμές και πριν τον 20^ο αιώνα όπως για παράδειγμα την εφεύρεση του Μουσικού Τηλέγραφου (Musical Telegraph) του Elisha Gray³, το Τηλεαρμόνιο (Telharmonium-πιθανώς το πρώτο synthesizer) του Thaddeus Cahill και φυσικά το Vacuum Tube του De Forest και το Theremin του Leon Theremin⁴ στις αρχές του (1907 και 1920). Η εφεύρεση του De Forest σηματοδοτεί την αρχή μία νέας εποχής για την ηλεκτρονική μουσική, αφού πλέον υπάρχει μία πληθώρα επιπλέον επιλογών και ηλεκτρονικών ήχων, με τη βοήθεια ενισχυτή.

Αν ο De Forest θεωρείται ο «πατέρας της ηλεκτρονικής εποχής», ο Varèse θεωρείται ο «πατέρας της ηλεκτρονικής μουσικής» (Holmes, 2015). Ο Edgard Varèse (1883-1965) έχει σε μεγάλο βαθμό καθοδηγήσει την ηλεκτροακουστική μουσική στα πρώτα της βήματα. Όχι μόνο οραματίστηκε από πολύ νωρίς, λίγο πολύ, αυτό που σήμερα γνωρίζουμε σαν ηλεκτροακουστική μουσική αλλά ακόμη, δημιούργησε με το έργο του *Poème électronique* (1958) μία νέα πραγματικότητα για αυτό το είδος μουσικής, η οποία μέχρι το σημείο εκείνο απευθυνόταν και αναπαραγόταν κυρίως σε ακαδημαϊκούς χώρους και σε κλειστούς, επιστημονικούς κύκλους, ως «προϊόν προς μελέτη» και όχι στο ευρύ κοινό σαν καλλιτεχνική δημιουργία. Το *Poème électronique* άκουσαν συνολικά περίπου 2 εκατομμύρια άτομα σε «συναυλίες» των 500 ατόμων σε ειδικά διαμορφωμένο χώρο και με συνοδεία οπτικών προβολών.

Η τεχνολογία ηχογράφησης και επεξεργασίας καθόρισε, φυσικά, σε μεγάλο βαθμό την εξέλιξη της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Το ζήτημα της ηχογράφησης ως αποθηκευτικό μέσο είναι φυσικά θεμελιώδες ωστόσο δεν είναι το μοναδικό στο οποίο αναφέρομαι. Με την εκάστοτε τεχνολογία και τις ανάλογες, προφανώς, απαιτήσεις και προσδοκίες, υπήρχε η δυνατότητα ηχογράφησης ηλεκτροακουστικών έργων, πχ με τον φωνόγραφο ή το γραμμόφωνο. Το τεχνολογικό άλμα για την ηλεκτροακουστική μουσική υπήρξε το μαγνητόφωνο και η μαγνητική ταινία που

³Παρουσίαση του μουσικού τηλέγραφου εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=YxxsTdjT7PA>

⁴Theremin παίζει Theremin: <https://www.youtube.com/watch?v=w5qf9O6c20o>

έδωσε τη δυνατότητα της επεξεργασίας, της διαχείρισης, της διαμόρφωσης και της αναπαραγωγής των ήχων και σηματοδότησε την εποχή της σύνθεσης με ηχογραφημένους ήχους, δυνατότητα που δεν είναι ωστόσο ευρέως διαθέσιμη, διαδεδομένη και αρκετά εξελιγμένη πριν το 1945.

Ταυτόχρονη, αναγκαστικά, εξέλιξη έχουν και οι χώροι που δημιουργούνται και επεξεργάζονται τα έργα ηλεκτροακουστικής μουσικής, τα στούντιο, τα οποία εξοπλίζονται με τα τεχνολογικά επιτεύγματα της εποχής. Το 1951 δημιουργούνται τα πρώτα «ηλεκτροακουστικά» στούντιο, το GRM (Groupe de Recherches Musicales) στη Γαλλία και το Ηλεκτρονικό Στούντιο WDR στη Γερμανία (Smalley & Emmerson, 2004). Η πιο σημαντική ίσως προσθήκη και εξέλιξη μετά την καθιέρωση της μαγνητικής ταινίας ήταν οι υπολογιστές. Ο προγραμματισμός μουσικής δεν ήταν φυσικά η αιτία της ύπαρξής τους ούτε καθοδηγούσε κατά οποιονδήποτε τρόπο την εξέλιξή τους, έγινε όμως κάποια στιγμή δυνατή η παραγωγή ήχου με χρήση αλγόριθμου. Η επεξεργασία ψηφιακού σήματος και η παραγωγή ήχου μέσω ηλεκτρονικού υπολογιστή ήταν κάτι σπουδαίο, δεν μπορούμε όμως σε καμία περίπτωση να πούμε πως τα στούντιο της εποχής και για τα επόμενα 30 χρόνια (δηλαδή ως το 1980) βασίζονται στον υπολογιστή. Εκείνη την εποχή, οι υπολογιστικές εντολές δεν δύνανται να ανταποκριθούν σε πραγματικό χρόνο, χρησιμοποιούνται λοιπόν μόνο ως ένα νέο εργαλείο επεξεργασίας και κυρίως πειραματικά και για τη δημιουργία περιορισμένων συνθέσεων. Ακόμη και όταν η υπολογιστική ισχύς μεγαλώνει και δύνανται να πραγματοποιούνται περισσότερες και πιο σύνθετες διεργασίες σε λιγότερο χρόνο, η καλλιτεχνική δημιουργία και τα στούντιο συνέχιζαν να βασίζονται σε αναλογικά μέσα: προενισχυτές, μικρόφωνα, γεννήτριες ήχου, φίλτρα κλπ.

Από τα τέλη της δεκαετίας του 80 ξεκινάει, όχι και τόσο διστακτικά, η μετάβαση σε έναν νέο μουσικό κόσμο που αφορά βέβαια όχι μόνο στην ηλεκτροακουστική αλλά γενικότερα στην ηλεκτρονική και εν τέλει στην μουσική τέχνη και επιστήμη γενικότερα. Στα επόμενα χρόνια πραγματοποιούνται σπουδαίες καινοτομίες που σηματοδοτούν την μετάβαση στην ψηφιακή μουσική εποχή και το πέρασμα από τις ηλεκτρονικές συσκευές στο λογισμικό: η είσοδος του MIDI (Musical Instrument Digital Interface), οι προσιτές τιμές προσωπικών Η/Υ, η δημιουργία προγραμμάτων εξειδικευμένων στον μουσικό προγραμματισμό. Τέτοια προγράμματα ήταν η Music IV, η CSOUND, το SuperCollider, η MaxMSP αλλά και

το Finale (πρόγραμμα καταγραφής νοτών), το Pro Tools της Digidesign (πρόγραμμα ηχογράφησης και επεξεργασίας για τον από το σπίτι χρήστη) και διάφορα samplers (Holmes, 2015), η εξέλιξη των οποίων είναι τα σημερινά εικονικά όργανα (virtual instruments). Ό,τι δηλαδή οραματίζεται ο Pierre Schaeffer στα πρώτα γραπτά του, όπως λέει ο Teruggi.⁵ Δεν θα ήταν τολμηρό να ειπωθεί πως, πια, η χρήση αναλογικών μέσων γίνεται κυρίως από νοσταλγούς, παρά την κατά κοινή αποδοχή πως ο «αναλογικός» ήχος έχει μία ιδιαίτερη μαγεία, ένα ιδιαίτερο άκουσμα και σε αρκετές περιπτώσεις μία ανώτερη ποιότητα, τα οποία φαίνεται να υποχωρούν στη ζυγαριά έναντι της αμεσότητας, της προσβασιμότητας, της ευκολίας και φυσικά της προσιτότητας του λογισμικού.

2.3 Ζητήματα Ηλεκτροακουστικής μουσικής

Η ηλεκτροακουστική μουσική υπήρξε ένα πεδίο αμφιλεγόμενο. Ήδη ζητήματα τίθενται για την ίδια την φύση της, που αμφιταλαντεύεται με αστάθεια και εμφανίζεται άλλοτε σαν ένα μουσικό είδος (genre) και άλλοτε ως αυτούσια μορφή τέχνης. Ούσα μία μουσική που στηρίζεται και εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την τεχνολογία, η εξέλιξη της τελευταίας ειδικά από τη νέα χιλιετία και μετά, και η ενσωμάτωσή της στην καθημερινότητα της κοινωνίας, έχει οδηγήσει σε μία αναγκαστική, θα έλεγα, παραδοχή της ως μουσικό είδος. Ο διαχωρισμός της ωστόσο σε μία νέα, διαφορετική μορφή τέχνης δεν είναι άποψη που προέρχεται αποκλειστικά από συντηρητισμό και μοντερνοφοβία. Πραγματικά, είναι τέτοια η φύση και η ιδιαιτερότητα αυτού του είδους, και είναι τέτοια η αμεσότητα και η δύναμη της να δημιουργεί συναισθήματα, που θα μπορούσε ευλόγως να διεκδικείται και από άλλα πεδία τέχνης, τα οποία παρεμπιπτόντως, έχει προσελκύσει για μελέτη. Στο γενικότερο πεδίο της μουσικής, η ηλεκτροακουστική μουσική αντιμετωπίστηκε από πολλούς/ές ως το απαραίτητο μεταβατικό βήμα για την αποκατάσταση και την εξέλιξη μίας τέχνης που φαινόταν να νοσεί από στασιμότητα, έλλειψη ανανέωσης και νέων ιδεών (Boulez, 1986), ενώ στον αντίποδα, κυρίως με κριτήρια που αφορούσαν την αισθητική, το μουσικό αυτό

⁵ Βλ. παραπάνω συνέντευξη Teruggi

είδος υποτιμήθηκε. Για την πρώτη ομάδα, οι νέες δυνατότητες που μπορούσε να προσφέρει η ηλεκτροακουστική μουσική σε συνδυασμό με την τεχνολογία και οι πάμπολλες επιλογές που περιορίζονται μόνο στο σημείο που σταματά η φαντασία και η εφευρετικότητα του συνθέτη/τριας, η ηλεκτροακουστική θα ήταν το αντιεμπορικό μουσικό είδος που δεν υπόκειται σε κανένα μουσικοβιομηχανικό στάνταρ, δεν αντιγράφει και δεν μπαίνει σε καλούπια με μοναδικό σκοπό την εμπορικότητα, δεν είναι, εν ολίγοις, προϊόν της πολιτιστικής βιομηχανίας (Adorno, 1996), ούτε μία τέχνη που ενδείκνυται για «πρόσληψη σε κατάσταση περισπασμού» (Benzamin, 2017). Η δεύτερη ομάδα την κατέκρινε και την θεώρησε κατώτερη των άλλων μουσικών, την αμφισβήτησε σαν μουσικό είδος και την κατένειμε στην τέχνη του κινηματογράφου. Η αλήθεια είναι πως, πραγματικά, υπάρχει μία εκπληκτική ικανότητα της ηλεκτροακουστικής μουσικής να δημιουργεί συναισθήματα και να διαμορφώνει ατμόσφαιρα, όπως παραδείγματος χάριν κάνει η μουσική περιβάλλοντος (ambient music), και έχει χρησιμοποιηθεί σαν σπουδαίο εργαλείο στον κινηματογράφο. Αυτό δεν θα έπρεπε, ωστόσο, να συγχέεται ή τουλάχιστον να παρεμποδίζει ένα είδος μουσικής από το να υφίσταται ως τέτοιο. Η εξειδίκευση που υπάρχει στη σύγχρονη εποχή πάνω στη μουσική και τον ήχο στον κινηματογράφο (μουσική για ταινίες, sound design, voice overs, foley art κα) έχει αποδεσμεύσει την ηλεκτροακουστική (genre) από έναν ρόλο που αναγκαστικά επωμίσθηκε. Σε κάθε περίπτωση η ηλεκτροακουστική μουσική απέκτησε τους οπαδούς της και άρχισε να εξελίσσεται ή, πιο σωστά, να διαμορφώνεται. Πρόκειται προφανώς για ένα σχετικά «άγουρο» μουσικό είδος. Πιο συστηματικές προσπάθειες εμφανίζονται από τα μισά του προηγούμενου αιώνα και μετά (Holmes, 2015). Το επιχείρημά μου αυτό, ωστόσο, δεν στηρίζεται τόσο στα 70 χρόνια μουσικής ιστορίας που, πράγματι, θα μπορούσαν να διαμορφώσουν ένα μουσικό είδος αλλά στην πολυπλοκότητα και στην ιδιαιτερότητα της φύσης του συγκεκριμένου. Μίας φύσης πολύπλευρης, με τόσο διευρυμένα όρια και επιλογές που ακόμα και η κατηγοριοποίησή της, σε θεωρητικό έστω επίπεδο, είναι μία πραγματική πρόκληση.

Σαν να μην φτάνει αυτό, ανασταλτικά λειτουργεί και η αλληλεξάρτηση της ηλεκτροακουστικής μουσικής με την τεχνολογία, που κατά κάποιο τρόπο έλεγξε

τους ρυθμούς εξέλιξής της άλλοτε αργά και άλλοτε με πιο γοργούς ρυθμούς. Δεν είναι μόνο η γενικότερη εξέλιξη της τεχνολογίας -που αναπόφευκτα καταντάει κλισέ- που λειτουργεί προωθητικά στην σύνθεση ηλεκτροακουστικής μουσικής αλλά, κυρίως, η εξειδίκευσή της στα μουσικά πράγματα. Η εξειδίκευση αυτή δεν αναφύεται από το πουθενά, ούτε χαρακτηρίζεται από κάποιο γεγονός σταθμό ή σημείο αναφοράς αλλά αφορά σε μία διαρκή διαδικασία ανατροφοδότησης, ηθελημένα και άθελα, ανθρώπων διαφορετικών κλάδων και επιστημονικών ή γνωστικών πεδίων. Σε μία προσπάθεια κατάταξης της ηλεκτροακουστικής μουσικής ως πεδίο έρευνας, φαίνεται ασφαλές να προτιμηθεί ο χώρος της μουσικολογίας, κυρίως δε εφόσον αναφερόμαστε σε μουσικό είδος. Από τα πρώτα ήδη βήματα, ωστόσο, τόσο στη σύνθεση ηλεκτροακουστικής μουσικής όσο και στην μελέτη της αντίστοιχης βιβλιογραφίας, παρατηρούμε πως πρόκειται για ένα διεπιστημονικό πεδίο. Εδώ, δεν αναφέρομαι απλώς σε δανεισμό ορολογιών ή μεθοδολογιών μεταξύ κλάδων, ούτε σε περιπτώσεις επικλήσεων συναφών ή παραπλήσιων επιστημονικών πεδίων (πχ ο κλάδος της φιλοσοφίας συνηθίζεται να χρησιμοποιείται υποστηρικτικά σε μουσικολογικές αναλύσεις). Αναφέρομαι σε αυτό που ο Boulez ονομάζει συνεργασία επιστημόνων-μουσικών (Boulez, 1986). Ο συνθέτης/τρια ηλεκτροακουστικής μουσικής 36 χρόνια μετά το *scientists-musician collaboration* συχνά προέρχεται από περισσότερους από έναν επιστημονικό κλάδο και μπορεί ο ίδιος/α να μεταπηδάει και να ελίσσεται εύκολα μεταξύ των αντίστοιχων επιστημονικών πεδίων.

Ένα από τα πιο βασικά ζητήματα που χρήζει βελτίωσης και εμπλούτισης είναι η θεωρητική υποστήριξη στο πεδίο της ίδιας της μουσικής, αυτό δηλαδή που γνωρίζουμε ως «μουσική θεωρία». Για ένα είδος μουσικής που δεν χρησιμοποιεί νότες και συγκεκριμένη σημειογραφία, πχ στο πεντάγραμμα, δεν είναι παράλογο να μην μπορεί να βρει αντιστοιχία στην υπάρχουσα θεωρία της μουσικής. Έτσι, θα δούμε συχνά να χρησιμοποιούνται, ανεπιτυχώς, ορολογίες από μουσικά είδη μη παρεμφερή.⁶ Υπάρχει, ωστόσο, ένα αρκετά ικανοποιητικό θεωρητικό πλαίσιο γύρω από την ηλεκτροακουστική μουσική που πραγματεύεται διάφορα ζητήματα και προβληματισμούς που αφορούν το συγκεκριμένο μουσικό είδος, άμεσα ή έμμεσα:

⁶ Λχ η προσπάθεια ανάδειξης της εσωτερικής δομής μίας ηλεκτροακουστικής σύνθεσης με ορολογίες κονσέρτου.

από τεχνικά στοιχεία, θέματα εξοπλισμού, τεχνικές με χρήση λογισμικών, κλπ ως φιλοσοφικές προσεγγίσεις και μελέτες σχετικά με την φύση της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Το ακαδημαϊκό περιοδικό “Organised Sound”⁷ περιέχει μία τεράστια συλλογή και έναν εξίσου τεράστιο όγκο πληροφορίας με επιστημονικά άρθρα και εκθέσεις γύρω από τον ήχο. Σπουδαία πηγή πληροφορίας βρίσκεται και στο “Contemporary Music Review”⁸ που λειτουργεί με τη μορφή τόπου δημόσιας συζήτησης (forum).

2.4 Εσωτερικά στοιχεία δομής και τεχνικά στοιχεία

Η ηλεκτροακουστική μουσική μπορεί να περιλαμβάνει κάθε μορφής ήχους. Η παρουσία των οργάνων και της φωνής δεν είναι απαραίτητα, κι όταν αυτά είναι εκεί, εμφανίζονται με τελείως διαφορετικό τρόπο από τον ιστορικά κατοχυρωμένο. Το ίδιο ισχύει και για το ρυθμικό μέτρο, που σχεδόν πάντα απουσιάζει (Smalley, 1997). Από αυτό γίνεται αμέσως αντιληπτό πως αυτό το είδος μουσικής (τέχνης για άλλους) είναι τελείως διαφορετικό από οποιοδήποτε άλλο. Έτσι, τελείως διαφορετική είναι και ολόκληρη η διαδικασία που ακολουθείται για τη σύνθεσή της.

Χωρίζοντας λοιπόν την διαδικασία σε στάδια, διαφορές μπορούν ήδη να επισημανθούν, πριν ακόμη καλά-καλά αναφερθούμε σε οποιαδήποτε τεχνολογικό εξοπλισμό. Αναφέρομαι, βεβαίως, στη σύλληψη της ιδέας: από το στάδιο της έμπνευσης ως την μεθοδολογία που θα ακολουθήσει ο/η δημιουργός στην εκάστοτε σύνθεση. Το μήνυμα μέσα σε ένα έργο ηλεκτροακουστικής μουσικής μπορεί να έχει διάφορες μορφές και η κάθε μορφή χαρακτηρίζεται από -και χαρακτηρίζει- το «υποείδος» στο οποίο κατατάσσεται το εκάστοτε έργο. Μία ηλεκτροακουστική σύνθεση μπορεί να είναι τελείως αφηρημένη, να έχει μία, περισσότερες ή καμία θεματική, συχνά περιγράφοντας, αναλύοντας και διαμορφώνοντας έναν ή περισσότερους ήχους στον βαθμό που δύναται ή επιθυμεί ο εκάστοτε συνθέτης/τρια. Μπορεί ακόμη να είναι πιο συγκεκριμένη, οι ήχοι να είναι πιο οικείοι, να υπάρχουν συγκεκριμένες και ξεκάθαρες θεματικές και το μήνυμα να φτάνει στον ακροατή μέσω

⁷ <https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/all-issues>

⁸ <https://www.tandfonline.com/loi/gcmr20>

της εξιστόρησης μίας μουσικής ιστορίας, όπως θα αναλύσω και στη συνέχεια, μίας αφήγησης. Εδώ, δεν περιγράφεται μία ιστορία μέσα από τους στίχους, όπως λόγου χάριν στην pop μουσική. Για την ακρίβεια υπάρχει παντελής απουσία στίχων και όταν υπάρχουν λειτουργούν υποστηρικτικά και συνδράμουν κυρίως έμμεσα στην αφήγηση, με κάποιο κρυφό μήνυμα ή απλώς προσδίδοντας με το ιδιαίτερο ηχόχρωμα της φωνής και δεν μεταφέρουν οι ίδιοι αυτούσιο το μήνυμα. Τέτοια έργα ηλεκτροακουστικής μουσικής δίνουν στον ακροατή/άτρια την δυνατότητα, όχι απλώς να μάθει μια ιστορία, αλλά να τη ζήσει ο ίδιος/α. Η αφηγηματικότητα είναι ένα χαρακτηριστικό απόλυτα συνυφασμένο με την ηλεκτροακουστική μουσική και ένα από τα δυνατά της σημεία. Επιπλέον στοιχεία σχετικά, αναλύονται παρακάτω.

2.5 Ηχογράφηση-Μοντάζ-Μιξάζ

Το στάδιο της ηχογράφησης ειδικότερα ή της δημιουργίας πιο γενικά, είναι μία διαδικασία επίσης ιδιαίτερη και διαφορετική σε αυτό το είδος σε σχέση με άλλα. Η ηλεκτροακουστική μουσική, όπως είπαμε, μπορεί να αποτελείται από ήχους ηχογραφημένους, κάθε μορφής, (concrète) ή παραγμένους συνθετικά (synthetic) που συνήθως δημιουργούνται μέσω λογισμικού σε ηλεκτρονικούς υπολογιστές. Ο Roads (2015) επιλέγει τον όρο ηλεκτρονική μουσική (electronic music) και με αυτόν περιγράφει την γενικότερη κατηγορία. Στην «αλγοριθμική σύνθεση»⁹ η διαδικασία της δημιουργίας είναι προφανώς πολύ διαφορετική από εκείνη που συναντάμε, ως πούμε ξανά, στην pop και δεν χρειάζεται περισσότερη ανάλυση. Διαφορετική είναι όμως και η διαδικασία της ηχογράφησης, όταν αναφερόμαστε στην *musique concrète*. Σε γενικά πλαίσια μπορούμε να πούμε πως σε αυτό το στάδιο, η διαδικασία που ακολουθείται στην ηλεκτροακουστική μουσική είναι πιο απλή σε σχέση με εκείνη που θα ακολουθούσαμε για παράδειγμα για την ηχογράφηση μίας συμφωνικής ορχήστρας. Με αυτό, βέβαια, αναφέρομαι κυρίως στην αμεσότητα που προσφέρει η πρώτη περίπτωση (με το τρίπτυχο συνθέτης- τεχνολογικός εξοπλισμός-αντικείμενο προς ηχογράφηση) σε αντιπαράβολή με την πολυπλοκότητα που χαρακτηρίζει την δεύτερη, μέσω των επιπλέον επιμέρους στοιχείων που υπάρχουν ή μπορεί να προκύψουν (πολλά όργανα, πολλά μικρόφωνα, ανεπιθύμητοι ήχοι οργάνων,

⁹ Χρησιμοποιείται για την περιγραφή της σύνθεσης μουσικής μέσω λογισμικού που βασίζονται στον προγραμματισμό και στην κωδικοποίηση αλγορίθμων.

εξωτερικοί ήχοι κλπ). Το στάδιο της ηχογράφησης στην ηλεκτροακουστική μουσική, λοιπόν, δεν απαιτεί τίποτα παραπάνω από ένα ή δύο μικρόφωνα (συχνά προτιμάται stereo ηχογράφηση) και μία συσκευή εγγραφής του ήχου (πχ μαγνητόφωνο κλπ) (Moore, 2013). Εδώ φυσικά υπάρχουν διάφορες τεχνικές και διάφορα «μοντέλα» που χρησιμοποιούνται και επιλέγονται κατά περίπτωση¹⁰, σε αυτή τη μελέτη ωστόσο δεν θα επεκταθώ σε τέτοιου είδους τεχνικά στοιχεία.

Η κατηγοριοποίηση των ήχων σε *concrète* και *synthetic*, μπορεί να χαρακτηριστεί, θεωρώ, αντικειμενική, επαρκής, επιτυχής και αδιαπραγμάτευτη. Το να θεωρηθεί, ωστόσο, πως ο διαχωρισμός αυτός περιορίζεται στα υλικά (*materials*), δεν είναι παρά *μία απλοϊκή άποψη που αφήνει εκτός πολλά από τα κίνητρα. Το ζήτημα αυτό... ...επηρεάζει το πως διδάσκουμε και συνθέτουμε σήμερα* (Emmerson, 1986). Στην ηλεκτροακουστική μουσική, εξάλλου, συχνά συναντάται συνδυασμός των δύο κατηγοριών και είναι στο χέρι του συνθέτη/τριας να επιλέξει με ποιον τρόπο θα επικοινωνήσει με τον ακροατή/άτρια. Αν και οι συνθετικοί ήχοι συνήθως παίρνουν την τελική τους μορφή ήδη από το στάδιο της δημιουργίας τους (μέσα στο software με χρήση αλγόριθμου), οι ήχοι που έχουν ηχογραφηθεί, συχνά υφίστανται περαιτέρω επεξεργασία. Η διαδικασία αυτή μπορεί είτε να αποτελέσει ένα στάδιο μόνη της ή, όπως φαίνεται να προτιμάται, να εμπεριέχεται στο στάδιο του μοντάζ ή της μίξης.

Είναι τέτοια η φύση αυτού του είδους μουσικής, που και το «πότε ξεκινάει η μίξη» είναι ένα εύλογο ερώτημα. Η διαδικασία πραγματοποιείται καταρχήν σε κάποιο ψηφιακό περιβάλλον εργασίας σε ήχο (DAW). Υπάρχουν και εδώ, φυσικά, πολλές και διάφορες τεχνικές, σε κάθε περίπτωση όμως, λέει ο Moore (2013), η διαδικασία είναι τελείως διαφορετική από την αντίστοιχη που θα συναντούσαμε σε οποιοδήποτε άλλο είδος. Περιγραφικά και ενδεικτικά, συνεχίζει, *το κάθε κανάλι (track) περιλαμβάνει πολλαπλούς ήχους και δεν είναι αφιερωμένο στην καταγραφή ενός μόνο μικροφώνου/οργάνου... ενώ οι καμπύλες εντάσεων διαφέρουν δραματικά...* Φυσικά, αυτή είναι μόνο μία προσπάθεια ώστε να αναδειχθούν ονομαστικά κάποιες διαφορές. Στην πράξη, παρουσιάζονται πάμπολλες διαφοροποιήσεις και ιδιαιτερότητες, κυρίως δε, αν έχει υπάρξει προηγούμενη εμπειρία σε μίξη άλλου μουσικού είδους. Στο προηγούμενο ερώτημα, δεν φαίνεται να υπάρχει ξεκάθαρη απάντηση ούτε κάποια ενδεικτική λύση ως προς την καταλληλότερη στιγμή να ξεκινήσει η μίξη και δείχνει

¹⁰ Ενδεικτικές τέτοιες περιπτώσεις: ηχογράφηση περιβάλλοντος, ηχογράφηση σε στούντιο, ηχογράφηση σε ειδικές συνθήκες (πχ κάτω από το νερό)

να είναι στο χέρι του/της δημιουργού και να σχετίζεται απλώς με την ευχέρεια και τις προτιμήσεις του/της. Δημιουργώντας ηλεκτροακουστική μουσική, βρίσκεσαι διαρκώς σε μία κατάσταση συνεχούς εξέλιξης, για την ακρίβεια, την επιδιώκεις. Αυτό κάποιες φορές έρχεται μόνο του, σχεδόν αυτόματα, καθώς η «ιστορία» εκτυλίσσεται μέσα στη ροή του έργου. Τις περισσότερες όμως, η εξέλιξη αυτή επιτυγχάνεται με την παρέμβαση του/της δημιουργού. Σε κάθε περίπτωση, η εξέλιξη αυτή θα είναι συνυφασμένη με τους ήχους και τον τρόπο που τελικά αυτοί διαμορφώνονται και εμφανίζονται μέσα στο κομμάτι. Έτσι, η ταυτόχρονη μίξη, μοντάζ και σύνθεση φαίνεται να είναι όχι απλώς η ιδανική αλλά η μοναδική επιλογή.

Μία από τις πιο σημαντικές διαδικασίες που συμβαίνει σε αυτό το στάδιο, είναι η επεξεργασία των ήχων. Το στάδιο αυτό είναι ίσως το πιο σημαντικό, αφού είναι αυτό που θα καθορίσει τόσο το ύφος της σύνθεσης όσο και την προσδοκώμενη «εξέλιξη» του έργου. Επιγραμματικά, η επεξεργασία των ήχων μπορεί να περιλαμβάνει διάφορα EQ (είτε απλώς για την βελτίωση της ποιότητας του ήχου είτε με πιο εξειδικευμένες τεχνικές λχ για την ανάδειξη ηχοχρώματος) και διάφορα εφέ. Συχνά χρησιμοποιούνται εφέ όπως Reverb και Delay. Ο χρόνος, βρίσκεται ήδη σε μία συνεχόμενη ροή και εξελίσσεται διαρκώς. Έτσι, είναι ένα πανίσχυρο εργαλείο και καθοριστικό στοιχείο στην ηλεκτροακουστική μουσική και τα παραπάνω εφέ είναι ίσως ο πιο εύκολος και άμεσος τρόπος να τον διαχειριστούμε και να τον διαμορφώσουμε. Άλλα εφέ που χρησιμοποιούνται είναι εκείνα που στοχεύουν στο ηχώχρωμα.

Μίξη λοιπόν στην ηλεκτροακουστική μουσική σημαίνει μοντάζ, σημαίνει στάθμιση των εντάσεων (όπως και σε οποιοδήποτε άλλο είδος μουσικής) και σημαίνει επεξεργασία ήχων. Τις πιο πολλές φορές, ο συνθέτης/τρια θα αφήσει προς στιγμήν το στάδιο της μίξης, για να ηχογραφήσει ή να δημιουργήσει έναν νέο ήχο. Το έργο, εξάλλου, δημιουργείται εκείνη την στιγμή, επιτόπου. *Ποτέ δεν θα έχεις πριν το στάδιο της μίξης όλους τους ήχους που χρειάζεσαι... ..κάποια στιγμή θα βρεις κενά στη μίξη και η δημιουργία ενός νέου ήχου θα είναι απαραίτητη.* Μπορούμε πια να πούμε, πως η μίξη δεν είναι απλώς ένα στάδιο στην όλη διαδικασία. Η μίξη είναι ο χώρος εργασίας και ταυτόχρονα τα εργαλεία. Είναι το σημείο που οι ήχοι δεν είναι πια αρχεία ήχου, αλλά το μέρος μιας ιστορίας.

3. Η ηλεκτροακουστική μουσική σήμερα: τρόποι προσέγγισης

3.1 Η ηλεκτροακουστική μουσική και το κοινό

Η ηλεκτροακουστική μουσική δεν ανήκει στα δημοφιλή είδη. Μπορούν να αναδυθούν πολλοί παράγοντες που να δικαιολογούν ή να αιτιολογούν αυτό. Το θεωρητικό υπόβαθρο που την πλαισιώνει και κυρίως λόγω της πολυπλοκότητας που αναπόφευκτα προκύπτει με τις πολύπλευρες προσεγγίσεις από άτομα διαφορετικών γνωστικών πεδίων, είναι ίσως συχνά προβληματικό αφού σε αρκετές περιπτώσεις, δεν υπάρχει μία αντικειμενική αλήθεια και οι απόψεις συχνά συγκρούονται, χωρίς όμως αυτό να γίνεται επιτηδευμένα σαν αντίλογος. Οι διστάμενες ερμηνείες, η πολύπλευρη φύση και η ασάφεια που χαρακτηρίζει και αιωρείται γύρω από τις ορολογίες (sound art, sonic art, electroacoustic, acousmatic, electronic, computer music) αποτελούν ίσως το πρώτο ζήτημα που χρήζει επίλυσης και το οποίο θα μπορούσε να απλοποιήσει τα πράγματα, τουλάχιστον γύρω από την κατηγοριοποίηση των έργων τα οποία συχνά κατατάσσονται σε παραπάνω από μία κατηγορίες (Moore, 2007), δίνοντας καταρχάς στους/στις δημιουργούς αλλά και στο κοινό μία πραγματικότητα πάνω στην οποία θα μπορούν να βασιστούν, έναν χρυσό κανόνα. Η παραπάνω προσέγγιση αφορά αποκλειστικά σε μία προσπάθεια αυτοαξιολόγησης με μοναδικό σκοπό την βελτίωση και σε καμία περίπτωση δεν επιρρίπτει ευθύνες στα ίδια τα έργα και, αν μη τι άλλο, δεν εθελουφλεί αγνοώντας τη σύγχρονη πραγματικότητα. Είναι θλιβερό γεγονός, όπως επισημαίνει και ο Landy (2007), πως η «τέχνη» δεν φτάνει στο κοινό που θα έπρεπε. Το δίπολο της «σοβαρής-μη σοβαρής μουσικής», «E-Musik-U-Musik» κλπ, είναι υπαρκτό και η εμπορική μουσική που ανταποκρίνεται στην ποπ κουλτούρα είναι το δημοφιλέστερο είδος. Ο Landy (1991) αναγνωρίζει και εξετάζει κάποια πιο ειδικά στοιχεία, κανέναν ελαφρυντικό ωστόσο δεν δίνει και καμία ευθύνη δεν επιρρίπτει στο καλλιτεχνικό σκέλος, παρά επισημαίνει πως η τέχνη δεν εκτιμάται αρκετά και δεν βρίσκει την επιθυμητή ανταπόκριση.

Το κυριότερο πρόβλημα, φαίνεται να είναι πως η ηλεκτροακουστική μουσική και κατ' επέκταση η αφηγηματική ακουσματική μουσική δεν θα φτάσει καν στο

δυνητικό κοινό. Εδώ, έχουν γίνει διάφορες προσεγγίσεις όπως αυτή του τότε διδακτορικού φοιτητή υπό τον Landy, Rob Weale, ο οποίος εντόπισε ανάγκη για marketing. Για να μπορεί οποιαδήποτε τέτοια συζήτηση να τελεσφορήσει, θα πρέπει να αποφασιστεί εξ αρχής αν όντως αυτό που επιδιώκουμε είναι η διάδοση της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Εφόσον η επιθυμία αυτή πηγάζει από αλτρουιστικά κίνητρα και πεποιθήσεις, τότε πια αξίζει να εξετάσουμε περαιτέρω και να επεκταθούμε στα μέσα που διατίθενται για ευρεία διάδοση. Αν όμως η μαζικότητα της κατανάλωσης τίθεται ως κριτήριο και οριοθετεί την «φτηνή, για τους πολλούς τέχνη» διαχωρίζοντάς την από την «άλλη, την τέχνη», τότε ας μείνει καλύτερα εκεί που είναι κι ας δείξει η ιστορία αν καλώς πράξαμε. Μοναδικός βάσιμος επί του παρόντος προβληματισμός που αναγνωρίζω σε αυτό το πεδίο της διάδοσης της ηλεκτροακουστικής μουσικής, είναι να επιτευχθεί τέτοιου είδους διάδοση και σε τέτοιο βαθμό, που δεν θα επηρεάσει επ' ουδενί την φύση της ίδιας της τέχνης. Να φτάσει, δηλαδή, στο δυνητικό κοινό: το κοινό που αν γνώριζε την ύπαρξή της, θα την εκτιμούσε όπως αυτή υφίσταται τώρα. Το παραπάνω, διατίθεται ως ζήτημα για επιπλέον συζήτηση και μελέτη.

Επί του θέματος, ο τρόπος που θα προσεγγίσει ο ακροατής/άτρια, ανεξαρτήτως βαθμού εμπειρίας, ένα έργο ηλεκτροακουστικής μουσικής, επηρεάζει σε απόλυτο βαθμό να πω βαθμό την τελική του/της εικόνα και την άποψη που θα διαμορφώσει σε σχέση με αυτή του/της την εμπειρία. Με τους τρόπους προσέγγισης αναφέρομαι σε μεθόδους και εναλλακτικές που διατίθενται για καλύτερη κατανόηση και εκτίμηση ενός ηλεκτροακουστικού έργου. Σε αυτό το μέρος εξετάζω στοιχεία, θεωρητικά και τεχνικά, που μπορούν να κάνουν τα έργα ηλεκτροακουστικής μουσικής πιο προσιτά, εφόσον αυτά έχουν φτάσει στο δυνητικό κοινό.

3.2 Για τη διάρκεια του έργου

Συνήθως πρόκειται για μεγάλα έργα. Για κάποιους δεν είναι δικαιολογία: 10-15 λεπτά συγκέντρωσης δεν θα έπρεπε να είναι κατόρθωμα (Moore, 2007), χωρίς να αναφερθούμε σε εκείνα τα έργα που έχουν πολύ μεγάλη διάρκεια, πχ το *De Natura Sonorum* (48'25) του Parmegiani. Είναι, ωστόσο, μία πραγματικότητα που πρέπει να ληφθεί υπόψιν. Δεν είναι έργα που προορίζονται για μαζική κατανάλωση. Δεν είναι

επίσης έργα που θα συνοδεύσουν την πρωινή διαδρομή πηγαίνοντας με το αυτοκίνητο στην δουλειά σιγοπαίζοντας στο παρασκήνιο. Είναι έργα που απαιτούν και προϋποθέτουν σκέψη και συγκέντρωση ώστε να εκτιμηθούν. Ο ακροατής/άτρια πρέπει να είναι πραγματικά και ουσιαστικά εκεί, όχι απλώς να παρεβρίσκεται. Στην εποχή που όλα τρέχουν, η διάρκεια ενός κομματιού μπορεί να είναι ένας παράγοντας για να επιλέξει ή όχι κάποιος/α ένα είδος μουσικής. Η αφηγηματική ακουσματική μουσική, είδαμε και προηγουμένως έχει, καλώς ή κακώς, συγκεκριμένο κοινό. Προσπερνώντας λοιπόν ακόμη έναν παράγοντα μετά από εκείνον του δυνητικού κοινού, αφήνω στην άκρη τον νέο, δυνητικό ακροατή/άτρια, και ασχολούμαι με την περίπτωση του ήδη υπάρχοντος κοινού. Πώς μπορεί λοιπόν η διάρκεια-σε αυτή την περίπτωση-του έργου, να επηρεάσει τους ακροατές/άτριες της αφηγηματικής μουσικής, λίγο πολύ: εμάς.

Ο Landy (1994) με το «κάτι για να κρατηθείς», εξετάζει και προτείνει τρόπους τους οποίους ο ακροατής/άτρια μπορεί να χρησιμοποιεί ώστε να κατανοήσει και να εκτιμήσει ένα έργο (Weale, 2006). Και σε αυτή την περίπτωση, ο Landy στηρίζει και βασίζει την κεντρική ιδέα των προτάσεών του, σε μία διαδικασία συνεργασίας και ανατροφοδότησης μεταξύ δημιουργού και ακροατή/άτριας. Είναι πιθανό πως σε ένα έργο με διάρκεια πάνω από 10 λεπτά, ο βαθμός συγκέντρωσης δεν θα είναι ο ίδιος καθ' όλη τη διάρκεια. Δεν αναφέρομαι βεβαίως σε περίπτωση που ο ακροατής/άτρια θα είναι αφηρημένος και θα έχει χάσει επαφή με το έργο. Ξεκαθάρισα εξάλλου, ευθύς εξαρχής, ότι δεν εξετάζω την περίπτωση της μαζικής κατανάλωσης, αλλά αντιθέτως αναφέρομαι σε πολύ συγκεκριμένο κοινό το οποίο, βέβαια, μπορεί να ποικίλει ως προς την εμπειρία του. Ανεξαρτήτως βαθμού εμπειρίας, σε ένα μεγάλης διάρκειας έργο, ο συνθέτης/τρια μπορεί να δώσει στοιχεία που να απευθύνονται και στις δύο κατηγορίες (εκπαιδευμένου και μη κοινού) με σκοπό, όχι τόσο να κρατήσει αμείωτο το ενδιαφέρον, αλλά να επιβεβαιώσει στον ακροατή/άτρια ότι δεν έχει χαθεί, να μιλήσω με όρους gaming: ένα checkpoint.

3.3 Πρόθεση και αποτέλεσμα¹¹

Είδαμε και προηγουμένως πως η επικοινωνία του/της δημιουργού με τον ακροατή/άτρια, μπορεί να χαρακτηριστεί μάλλον ως μία υποκειμενική διαδικασία που σε μεγάλο βαθμό βασίζεται σε μία αμφίπλευρη ανατροφοδότηση μεταξύ των δύο. Είναι, αν μη τι άλλο, μία ενεργή διαδικασία. Έτσι, το μήνυμα που θέλει να μεταβιβάσει ο συνθέτης/τρια ή πιο συγκεκριμένα, η μεθοδολογία που θα ακολουθήσει για να φτάσει εκεί θα πρέπει να ανταποκρίνεται και να βρίσκει αντίκτυπο στα αφτιά του δέκτη/τριας. Την μεθοδολογία αυτή περιγράφει ο Landy με το «κάτι για να κρατηθείς» (SHF, something to hold on to factor) έχοντας κατηγοριοποιήσει διάφορα στοιχεία που μπορούν να λειτουργήσουν επικοινωνιακά, την οποία λίστα εμπλούτισε στη συνέχεια ο Weale¹² και η παραπάνω διαδικασία ονομάζεται από τον τελευταίο ως πρόθεση και αποτέλεσμα (Intention/Reception, I/R). Με λίγα λόγια, σε ποιο βαθμό ανταποκρίνεται και συμφωνεί η πρόσληψη του μηνύματος από τον ακροατή/άτρια με την αρχική πρόθεση και επιδίωξη του/της δημιουργού. Με ακόμη λιγότερα, αν οι δυο πλευρές μιλούν την ίδια γλώσσα.

Ο Weale (2006) εξετάζοντας την παραπάνω διαδικασία, ερεύνησε με τη μέθοδο ερωτηματολογίων την σχέση πρόθεσης και αποτελέσματος, η οποία έδειξε πως ανεξαρτήτως βαθμού εμπειρίας, το κοινό ήταν σε θέση να κατανοήσει και να εκτιμήσει τα έργα εκείνα που χρησιμοποιούσαν πραγματικούς καθημερινούς ήχους. Το μη εκπαιδευμένο κοινό, δεν ανταπεξήλθε το ίδιο και δεν εκτίμησε ως μέσο πιο αφηρημένους και διαμορφωμένους ήχους και σε αυτή την περίπτωση κυρίως στηρίχτηκε στην κατανόηση μέσω της δραματουργίας.

Και σε αυτό το σημείο αναδεικνύεται ο καθοριστικός ρόλος της αντίληψης του κοινού, η οποία με τη σειρά της αποκτά χαρακτηριστικά από το εκάστοτε

¹¹ Η αυθεντική ορολογία είναι intention και reception. Μία πιστή μετάφραση θα το ήθελε σαν «πρόθεση και υποδοχή» ωστόσο θεωρώ πως δεν ανταποκρίνεται επαρκώς στην πραγματική έννοια των πρωτότυπων όρων και τον τρόπο που τους χρησιμοποιεί ο Landy και προτιμώ μία πιο ελεύθερη μετάφραση

¹² Οι κύριες κατηγορίες όπως αυτές τις αναδιαμορφώνει αλλά κυρίως εμπλουτίζει ο Weale είναι: Real world sounds, Parameters of sound, Structure, Transformation, Homogeneity of sounds, Extrinsic information

πολιτισμικό περιβάλλον και υπόβαθρό του. Οι ήχοι από την πραγματική ζωή, γνώριμοι και οικείοι στην ανθρώπινη αντίληψη, μεταφράζονται απευθείας ως επιθυμητοί, είναι ικανοί να προσφέρουν ασφάλεια και να συνδιαμορφώσουν, στην τελική, μια πιο ευχάριστη εμπειρία για τον ακροατή/άτρια. Αυτό δεν σημαίνει, προφανώς, πως υπερέχει ως καλλιτεχνική προσέγγιση έναντι των πιο αφηρημένων έργων. Μπορεί, ωστόσο, σε αντίθεση με τον τρόπο που προτρέχουν να παρουσιάσουν οι συγγραφείς της αυτή την λίστα/μεθοδολογία, να λειτουργήσει ως μία νέα προοπτική που, γιατί όχι, να αλλάξει τον τρόπο συνθέτουμε.

Το δεύτερο στοιχείο που θεωρώ πρέπει να κρατήσουμε και να σταθούμε από την παραπάνω έρευνα μετά της ιδιαίτερης εκτίμησης που φαίνεται να χαίρουν οι πραγματικοί ήχοι και το οποίο προσδίδει σε αυτή την αμφίδρομη επικοινωνία, είναι το στοιχείο της δραματουργίας. Ο δανεισμένος από το θέατρο όρος της *δραματουργίας*, συγκαταλέγεται στα «εξωτερικά» εκείνα στοιχεία που, αν και δεν ανήκουν στην ίδια τη σύνθεση, διατίθεται ως επιπλέον και εξίσου σημαντικό μέσο, μέσω του οποίου μπορεί να επιτευχθεί καλύτερη επικοινωνία και εκτίμηση του έργου. Τέτοια μέρη της δραματουργίας ενός έργου μπορεί να είναι ο τίτλος του, το συνοδευτικό κείμενο που μπορεί να περιλαμβάνεται ή οποιεσδήποτε άλλες πληροφορίες μπορεί να δοθούν από τον/την δημιουργό πριν την ακρόαση της σύνθεσης (βλ. κεφ. HOUSE 3000). Το στοιχείο της δραματουργίας, όπως είδαμε, λειτουργεί ενισχυτικά στα έργα που χρησιμοποιούν πραγματικούς ήχους. Είδαμε δε, ότι ακόμη μεγαλύτερο αντίκτυπο ίσως έχει η δραματουργία σε έργα χωρίς ξεκάθαρες θεματικές, με πιο αφηρημένους ήχους. Εκεί, το στοιχείο της δραματουργίας αποτελεί ίσως το μοναδικό μέσο που προσφέρεται και μπορεί να αξιολογηθεί ως βοηθητικός παράγοντας για το μη εκπαιδευμένο κοινό. Με σωστή γνώση λοιπόν μπορεί σε κάθε περίπτωση μέσω μίας ηλεκτροακουστικής σύνθεσης να επιτευχθεί μία επικοινωνιακή επικοινωνία και διαδικασία αλληλεπίδρασης μεταξύ δημιουργού και κοινού, είτε πρόκειται για έμπειρο ή όχι ακροατήριο.

Τα παραπάνω δεδομένα βρίσκονται πλέον στην διάθεση των δημιουργών και εφόσον διατίθενται, δεν βλέπω καμία περιοριστική ως προς την καλλιτεχνική έκφραση προδιάθεση, ώστε να μην ληφθούν σοβαρά υπόψιν. Αντιθέτως, βρίσκω εγωιστικό και οπισθοδρομικό να αναζητείται η αναγνώριση και η εκτίμηση μίας τέχνης, όταν δεν προτίθεται να πραγματοποιηθεί το αντίστροφο. Τα παραπάνω μπορούν μόνο επικοινωνιακά να λειτουργήσουν στην αυτοβελτίωση της τέχνης, το

να γνωρίζεις το κοινό σου δεν είναι μία κατάσταση που σε βάζει σε καλούπια, αλλά αντιθέτως, σου δίνει νέα όπλα και δυνατότητες ώστε να μπορείς να διαφύγεις από αυτά και να τα ξεπεράσεις, όχι πολύ διαφορετικό από τους «κανόνες» της μουσικής θεωρίας, που είναι εκεί για να παραβιάζονται.

4. Η αφηγηματικότητα μέσα από την ακουσματική μουσική

4.1 Ακουσματική μουσική

Σε αυτό το σημείο έχω ήδη εισάγει και διαχωρίσει δύο όρους: η ηλεκτροακουστική μουσική ως το ευρύτερο μουσικό είδος (genre) και η ακουσματική μουσική, κρατώντας αποστασιοποιημένη και γενικευμένη σε εκείνο το στάδιο στάση, σαν υποκατηγορία της. Σε αυτό το κεφάλαιο εξετάζεται αναλυτικότερα ο όρος καθώς και διάφορες πτυχές της ακουσματικής μουσικής.

Η χρήση του όρου συχνά αναφέρεται στην μουσική που είναι αποθηκευμένη σε σταθερό μέσο και προορίζεται για ακρόαση σε ηχεία (Andean, Emmerson, Smalley, Amelidis κα). Από τη βιβλιογραφία ωστόσο προκύπτει πως με την επίκληση στην ακουσματική μουσική, και γίνεται συχνά, υπονοείται μία άλλη σημασιολογία, την οποία με έναν «μυστηριώδη» τρόπο αντιλαμβάνονται το ίδιο και αυτός/η που τη χρησιμοποιεί (πχ συγγραφέας) και αυτός/η που καλείται να την κατανοήσει (πχ εγώ). Με τον όρο ακουσματική μουσική, εννοείται -συχνά υπονοείται- το είδος της ηλεκτροακουστικής μουσικής που παρουσιάζει τον ήχο, όχι σαν αποτέλεσμα μίας πράξης, αλλά σαν μία ανεξάρτητη ουσία την οποία ο ακροατής/άτρια καλείται να αντιμετωπίσει ως τέτοια και να συγκεντρωθεί στα ίδια τα στοιχεία και χαρακτηριστικά του ήχου, αγνοώντας άλλα εξωτερικά στοιχεία και ερεθίσματα που ασυνείδητα τείνουν να συνοδεύουν έναν ήχο, πχ η πηγή του. Είναι δηλαδή, όπως λέει ο Moore (2017), ένα είδος μουσικής που στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στον ακροατή/άτρια και αφορά μάλλον σε μία στάση ή τρόπο ακρόασης παρά, θεωρώ, σε ένα μουσικό είδος που του αποδίδονται συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Πρόκειται για ένα είδος που δίνει έμφαση στην ακρόαση έναντι της όρασης. Με δυο λόγια, μπορώ

να πω πως ο όρος ακουσματική μουσική είναι ο σύγχρονος όρος του *Musique concrète*, όπως τον εννόησε ο Schaeffer. Αν και αυτή η σημασιολογία του όρου δίνεται ουκ ολίγες φορές στο σώμα σχετικών κειμένων, μόνο σε λίγα όπως προείπα εισάγεται εξαρχής σαν ορισμός και την ίδια φιλοσοφία έχουν ακολουθήσει, ίσως εκ παραδρομής, και διδακτορικές διατριβές (Cathy Lynn Cox, 2006) ενώ άλλες το επισημαίνουν ορθώς και ευδιακρίτως (Fasianos, 2018). Και στις δύο περιπτώσεις, πάντως, οι συγγραφείς αντιλαμβάνονται και χρησιμοποιούν τον όρο με τον ίδιο τρόπο. Είναι προφανές πως υπάρχει μία σύγχυση όσον αφορά στον ορισμό, που όμως, φαίνεται να έγκειται και να περιορίζεται σε θεωρητικό μόνο επίπεδο και δεν επηρεάζει την ουσία. Ο μη επαρκής ορισμός -γιατί λανθασμένος δεν είναι- που θέλει την ακουσματική μουσική αποθηκευμένη σε μέσο και να αναπαράγεται από αριθμό μεγαφώνων, *μάλλον χρησιμοποιήθηκε/εμφανίστηκε για να την διαχωρίσει από την ηλεκτροακουστική μουσική που προορίζεται για ζωντανή εκτέλεση και performance*: η γενίκευση και η απλοϊκότητά της προτιμήθηκε από μελετητές/τριες και επεκτάθηκε στην βιβλιογραφία.

Η ίδια η σημασιολογία της προέλευσης της λέξης δεν είναι επίσης στην βιβλιογραφία ξεκαθαρισμένη αλλά αυτό αποτελεί μία ξεχωριστή μελέτη άλλου κλάδου. Προέρχεται σίγουρα από τους μαθητές του Πυθαγόρα, οι οποίοι ονομάστηκαν «Ακουσματικοί». Δεν είναι ωστόσο σίγουρο ότι ανταποκρίνεται ακριβώς στη σύγχρονη χρήση της. Η διδασκαλία του Πυθαγόρα ήταν αυστηρή, και οι μαθητές καλούνταν να εκπαιδεύσουν την σιωπή, χωρίς να μεταλαμπαδεύουν τις γνώσεις που παίρνουν, δηλαδή, μόνο να ακούνε, εξ ου «Ακουσματικοί». Μία άλλη έννοια θέλει τους «Ακουσματικούς» να ασχολούνται με θεωρητικές επιστήμες, σε αντιπαράθεση με τους «Μαθηματικούς» που μελετούσαν τις θετικές. Ο σύγχρονος ορισμός δεν μπορεί να ανταποκρίνεται προφανώς σε καμία από τις παραπάνω

εκδοχές και υιοθετήθηκε βάσει της άλλης, όχι ωστόσο μοναδικής όπως είπα, εκδοχής που θέλει τους «Ακουσματικούς» να ονομάζονται έτσι από τον ιδιαίτερο τρόπο που μαθήτευαν πλάι στον Πυθαγόρα, ο οποίος πραγματοποιούσε την διδασκαλία του πίσω από μία κουρτίνα και έτσι οι μαθητές του έπρεπε να αφοσιωθούν απλώς και μόνο στα ηχητικά ερεθίσματα που έπαιρναν, και όχι στα οπτικά. Στην σχετική βιβλιογραφία, μόνο η τελευταία εκδοχή εμφανίζεται και αγνοούνται οι πρώτες.

Ο Landy (2001), εισάγει (τον δανείζεται από το θέατρο) στα περί ηλεκτροακουστικής μουσικής κείμενα τον όρο «*δραματουργία*» (dramaturgy). Ο όρος αυτός επικεντρώνεται στον λόγο που κάτι συμβαίνει και σε ποια πλαίσια («why»), παρά στο «πώς» και στο «τι» («how» και «what») (Weale, 2006), χωρίς ωστόσο να τα αποκλείει τελείως, εφόσον αυτά («πώς» και «τι») συμβάλλουν στο επικοινωνιακό μέρος και συνεισφέρουν με οποιοδήποτε τρόπο στον ακροατή/άτρια (Landy, 2001 & Weale, 2006). Η εξής προσέγγιση και η χρήση του όρου, περιγράφουν σε μεγάλο βαθμό την ιδέα πίσω από ένα έργο ηλεκτροακουστικής μουσικής και είναι μία σωστή βάση, πάνω στην οποία μπορούμε να εξετάσουμε πιο ενδελεχώς περαιτέρω πτυχές της, στενά συνδεδεμένες μεταξύ τους, όπως η αφηγηματικότητα.

4.2 Αφηγηματικότητα

Η ακουσματική μουσική είναι εγγενώς αφηγηματική (Andean, 2016). Σε μεγάλο βαθμό αυτό οφείλεται στη χρήση πραγματικών, καθημερινών ήχων (μτφ real-world sounds). Το παραπάνω, λειτουργεί παράδοξα με την μορφή και την φύση της ακουσματικής μουσικής, όπως αυτή εξετάστηκε προηγουμένως. Η ανθρώπινος νους, έχει διδαχθεί να προσλαμβάνει και να αντιλαμβάνεται τους ήχους αυτούς με έναν συγκεκριμένο τρόπο, δηλαδή απολύτως συνυφασμένα με την προέλευσή τους, με την πηγή. Είναι αδύνατον ακόμη και για ένα εκπαιδευμένο αφτί και νου, να αγνοήσει τον ήχο ενός αυτοκινήτου, του κλεισίματος μιας πόρτας, το κελάηδισμα ενός πουλιού. Είναι ωστόσο πιθανότερο να μπερδευτεί με άλλους ήχους, κυρίως, μπορώ να πω, με ήχους που χαρακτηρίζονται ή μοιάζουν με θόρυβο (noise): κύμα, βροχή,

χειροκρότημα. Είναι, δηλαδή, μία διαδικασία που σε μεγάλο βαθμό βασίζεται και εξαρτάται από την εμπειρία του ακροατή/άτριας, ή πιο σωστά, από τις εμπειρίες του.

Το χαρακτηριστικό της «μίμησης» (mimesis), αναφέρεται στην τάση εκείνη του νου που όχι απλώς δημιουργεί εικόνες και φαντάζεται πράγματα πίσω από τα ηχητικά ερεθίσματα αλλά που μπορεί ακόμη μέσω και εξαιτίας αυτών να προβλέπει (predict) την εξέλιξη, για την ακρίβεια, την φυσική εξέλιξη. *Είναι η συνειδητή ή ασυνειδήτη μίμηση (imitation) κάποιας πτυχής της φύσης ή του πολιτισμού (culture) (EARS)*. Ο Wishart (1986) αντιλαμβάνεται τις εμπειρίες του ακροατή/άτριας ως καθοριστικό παράγοντα για τον τρόπο που θα λειτουργήσει η μίμηση και, εν ολίγοις, για την ποιότητα της επικοινωνίας (συνθέτη/ακροατή) η οποία, υποστηρίζει, μπορεί να επιτευχθεί σε μεγαλύτερο βαθμό, αν ο συνθέτης/τρια γνωρίζει ή έχει μελετήσει το κοινωνικό υπόβαθρο¹³ του δυνητικού κοινού του. Ο Emmerson (1986) αναγνωρίζει και χρησιμοποιεί και αυτός (ο όρος εμφανίζεται συχνά στην βιβλιογραφία) τον όρο της «μίμησης» και την διαχωρίζει βάσει της χροιάς και της σύνταξης (timbral και syntactic). Στην περίπτωση μου, ο όρος της μίμησης εξετάζεται μόνο ως προς την επιρροή του στην αφηγηματικότητα. Αφού οι εμπειρίες του ακροατή/άτριας τον οδηγούν και δημιουργούν τα εκάστοτε, όχι ηχητικά, ερεθίσματα, είναι πια στο χέρι του συνθέτη/τριας να χρησιμοποιήσει την ιδιότητα αυτή του νου κατά το δοκούν. Είναι ένα συχνό τέχνασμα ή και παιχνίδι των δημιουργών στην ακουσματική μουσική η χρησιμοποίηση ήχων τέτοιων, που να μπερδεύουν τον νου του ακροατή/άτριας και να τον οδηγούν σε παράδοξα συμπεράσματα. Εκμεταλλεύονται δηλαδή την τάση αυτή του νου που προηγουμένως γενίκευσα με τον όρο «μίμηση» και την χρησιμοποιούν υπέρ τους.

4.3 Αφηγηματική ακουσματική μουσική

Είναι ιδιαίτερη η δύναμη και η ευχέρεια της ακουσματικής μουσικής να δημιουργεί συναισθήματα, να πλάθει εικόνες και να αφηγείται. Είδαμε, εξάλλου, πως πρόκειται για μία εκ φύσεως αφηγηματική μουσική. Το αφηγηματικό της ύφος, που όπως ανέφερα οφείλεται κυρίως στην χρήση πραγματικών καθημερινών ήχων,

¹³ Αναφέρεται στην κουλτούρα, δεν θα επεκταθώ όμως περαιτέρω και, εδώ, το μεταφράζω κοινωνικό υπόβαθρο.

εμφανίζεται τόσο σε έργα με ξεκάθαρες θεματικές, όσο και σε πιο αφηρημένα. Ο ανθρώπινος νους είναι σε ετοιμότητα -αναπόφευκτα- να αναγνωρίζει ήχους. Στο στάδιο όμως αυτό, θα μιλήσω για τα έργα αυτά που επιδιώκουν την αφηγηματικότητα, όπως θα πω, την διήγηση.

Με τον όρο αφηγηματική ακουσματική μουσική, αναφέρομαι σε έργα τέτοια που καταρχήν ανήκουν στην ακουσματική μουσική ως είδος που πληροί όσα προανέφερα σε προηγούμενο υποκεφάλαιο, χαρακτηρίζονται από αυτά και συνάμα αφηγούνται μία ιστορία. Ο Αμελίδης (2016) χρησιμοποιεί τον όρο *ακουσματική εξιστόρηση* (acousmatic storytelling) ο οποίος είναι απολύτως αποδεκτός και περιγράφει, θεωρώ, με απόλυτη ακρίβεια το μουσικό είδος, πολύ πιο συγκεκριμένα από τον όρο αφηγηματική ακουσματική μουσική, ο ίδιος όμως, τον χρησιμοποιεί για να περιγράψει ένα πολύ συγκεκριμένο υποείδος της αφηγηματικής ακουσματικής μουσικής με το οποίο ασχολείται, όπως θα δούμε παρακάτω. Σε κάθε περίπτωση επιτυγχάνεται μέσω της αφηγηματικής ακουσματικής μουσικής η διήγηση μίας ιστορίας. Για τον Andean (2014), ο οποίος βέβαια χρησιμοποιεί τους αγγλικούς *mimesis/diegesis* όρους, υπάρχει διαφορά μεταξύ μίμησης και διήγησης και επικαλείται τον Πλάτωνα που ονομάζει το θέατρο «*mimetic*» και την λογοτεχνία «*diegetic*». Το τελευταίο, στηρίζεται στην διαφορά της αναπαράστασης και της διήγησης μίας σκηνής, όπου η πρώτη περίπτωση μπορεί, σύμφωνα με την παραπάνω άποψη, να προσφέρει μία πιο ζωντανή εμπειρία. Η παραπάνω σύγκριση ωστόσο, θεωρώ, δεν ανταποκρίνεται στη σημερινή πραγματικότητα και είναι άτοπη. Προσπερνώντας τους προφανείς-χρονολογικούς-λόγους, αφενός οι τέχνες έχουν έκτοτε εξελιχθεί άνισα, με σαφές προβάδισμα στη λογοτεχνία, αφετέρου ένα τόσο γενικό κριτήριο όπως η «*παραστατικότητα*» μιας σκηνής δεν μπορεί να κριθεί επαρκές και στερείται αντικειμενικότητας. Επιπλέον, σε μία τέτοια σύγκριση με τα σημερινά δεδομένα, θα έπρεπε να μπουν στο κάδρο και άλλες μορφές τέχνης όπως ο κινηματογράφος και η μουσική. Η σύγκριση μεταξύ διαφορετικών μορφών τέχνης θα είναι πάντα προβληματική. Κατά την άποψή μου, όλες οι μορφές τέχνης μπορούν να αποδώσουν εξίσου την ιδέα του/της δημιουργού -γιατί στην τελική περί αυτού πρόκειται- είτε πρόκειται για ένα συναίσθημα, μία σκέψη ή την αφήγηση μίας ιστορίας. Σε μεγάλο βαθμό, εξάλλου, αυτό οφείλεται στην δύναμη και την μεταδοτικότητα του/της δημιουργού και την αντίληψη και την εμπειρία του δέκτη/ριας. Σε κάθε περίπτωση, η εκάστοτε τέχνη με τις ιδιαιτερότητες, τα

προτερήματα και αδύνατα σημεία της, μπορεί να περιγράψει επαρκώς μία κατάσταση, να διηγηθεί μία ιστορία. Χρησιμοποιώντας τον όρο διήγηση, αναφέρομαι κυρίως στον ρόλο του/της δημιουργού σε κάθε τέχνη. Ο/η δημιουργός μπορεί να ελέγξει το έργο με διάφορους τρόπους: να ορίσει τον πρωταγωνιστή/στρια, την εποχή, να συμμετέχει ο ίδιος/α στην ιστορία ή απλά να την περιγράψει κλπ. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, ωστόσο, ο δέκτης/τρια θα είναι το τρίτο άτομο που δύναται να γνωρίσει την εκάστοτε κατάσταση που περιγράφεται, αυτή που του αφηγείται, δηλαδή, ο/η δημιουργός.

Στην αφηγηματική ακουσματική μουσική εντοπίζω μία σπουδαία διαφορά ως προς το παραπάνω, και όχι απλώς εν συγκρίσει με άλλα είδη μουσικής, αλλά με κάθε άλλη μορφή τέχνης. Είναι το σημείο που καταλήγει εν τέλει και ο Andean μέσω της πλατωνικής-ασταθούς-σύγκρισης, ο Αμελίδης και σχεδόν το σύνολο της επιστημονικής κοινότητας. Εδώ, θα αναφερθώ στο στοιχείο της *αναβίωσης*. Στην αφηγηματική ακουσματική μουσική, ο ακροατής/άτρια δεν δύναται απλώς να γνωρίσει μία ιστορία, αλλά του δίνεται η δυνατότητα να τη ζήσει ο ίδιος/α. Τα πλαίσια βέβαια τα ορίζει ο/η δημιουργός, η αφήγηση όμως, είναι αποτέλεσμα μίας δημιουργικής συνεργασίας του τελευταίου/ας με τον ακροατή/άτρια (Andean, 2014) ο οποίος/α παύει να είναι το τρίτο άτομο, χάνει την ασφάλεια που του παρείχε ο προηγούμενος ρόλος και καλείται να αναβιώσει ο ίδιος/α την νέα κατάσταση. Κάποιες επιλογές είναι πως αυτό που συμβαίνει μπορεί να: *συμβαίνει σε μένα, συνέβη στον συνθέτη/τρια, μου το κάνει ο συνθέτης/τρια, μου λέει ο/η δημιουργός ότι συνέβη* (Andean, 2014). Φαίνεται, δηλαδή, πως εκτός από την ίδια την ιστορία, ο/η δημιουργός έχει την ιδιότητα και το προτέρημα να ορίσει και τον ρόλο του ακροατή/άτριας σε αυτή.

Ο Αμελίδης (2016) εντοπίζει μία παιδαγωγική φύση στην αφηγηματική ακουσματική μουσική (*storytelling* για αυτόν) και δημιουργεί ως *συνθέτης-ιστορικός*, εξιστορώντας με ξεκάθαρες θεματικές, πραγματικά ιστορικά γεγονότα και τα έργα του έχουν πάρει, δηλαδή, μία μορφή ντοκιμαντέρ. Τα ιστορικά γεγονότα, ωστόσο, δεν επιδέχονται υποκειμενισμό, κάτι που έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με την φύση της αφηγηματικής ακουσματικής μουσικής. Επιδέχονται, βέβαια, κριτική και το σημείο αυτό ταιριάζει απόλυτα με την παραπάνω φύση. Είναι, θέλω να πω, ένα εγχείρημα που εκτός από εκπαιδευμένο κοινό, απαιτεί και προσεχτική συνθετική προσέγγιση.

5. HOUSE 3000: περιγραφή του έργου

Το έργο μου ονομάζεται House 3000. Πρόκειται για μία σύνθεση ηλεκτροακουστικής μουσικής. Το House 3000 αποτελείται κατ' αποκλειστικότητα από ήχους που έχω ηχογραφήσει ή δημιουργήσει ο ίδιος. Η ιδέα πίσω από αυτή τη σύνθεση είναι η δημιουργία ενός φανταστικού περιβάλλοντος που θα αναπαριστά ένα μελλοντικό σπίτι. Το εγχείρημα αυτό, δεν μπορεί-προφανώς-παρά να στηρίζεται κατά κύριο λόγο στην φαντασία, αφού μοναδικό δεδομένο και σημείο αναφοράς είναι η παρούσα κατάσταση που βιώνουμε και μπορούμε να γνωρίζουμε, δηλαδή ένα σύγχρονο σπίτι. Έτσι, σε έναν μεγάλο βαθμό, εξίσου σημαντικό ρόλο παίζει και η αντίληψη του ακροατή/τριας και ο τρόπος που θα ερμηνεύσει τα μηνύματα που μεταδίδονται μέσα στο έργο. Τους ήχους χαρακτηρίζει μία κοινή συνιστώσα: είναι όλοι ήχοι «σπιτικοί», προέρχονται δηλαδή όλοι, κατά διάφορους τρόπους, από το σπίτι.

5.1 Για τον τίτλο του έργου

Ο τίτλος είναι ένα σημαντικό μέρος στα έργα ηλεκτροακουστικής μουσικής. Όχι μόνο είναι η πρώτη επαφή του συνθέτη/τριας με τον ακροατή/τρια αλλά είναι επιπλέον και το πρώτο ήδη μήνυμα που μεταδίδεται στον/στην τελευταίο/α, η πρώτη πληροφορία. Η διηγηματική και αφηγηματική φύση της ηλεκτροακουστικής μουσικής, επιβεβαιώνει εδώ ξανά την σημαντικότητα αυτής της πρώτης επικοινωνίας μεταξύ των δύο. Ο τίτλος λοιπόν, είναι ένα από τα περιφερειακά εκείνα στοιχεία-ακολουθεί στη συνέχεια ακόμη ένα-που συμβάλει στην αφηγηματικότητα του έργου (Andean, 2016). Σε άλλες περιπτώσεις, συνηθίζεται να χρησιμοποιείται και υπότιτλος ενώ υπάρχουν και κάποιες «συστάσεις» ως προς την επιλογή του ιδανικού τίτλου.

Στο HOUSE 3000 τόσο ο τίτλος όσο και το συνοδευτικό κείμενο είναι στοιχεία που καθοδηγούν σε μεγάλο βαθμό την εμπειρία του ακροατή/άτριας. Μέσω αυτών, επιδιώκω να εισάγω το κοινό σε έναν νέο κόσμο, στον κόσμο που περιγράφω με το HOUSE 3000, και που χωρίς αυτά, ένα τεράστιο μέρος της ιδέας και του μηνύματος θα αγνοούνταν, δεν θα έφταναν ποτέ στον δέκτη/τρια και η όλη η

διαδικασία θα χαρακτηριζόταν από αβεβαιότητα και αστάθεια. Αντ' αυτού, δίνοντας στο κοινό μία πρώτη εντύπωση για την νέα πραγματικότητα που πρόκειται να (ανα)βιώσει, του δίνεται ταυτόχρονα και η ευχέρεια να αφηθεί, να συγκεντρωθεί σε συγκεκριμένα σημεία χωρίς να πελαγοδρομεί και να απολαύσει την διαδικασία. Με τον τίτλο House 3000, επιτυγχάνω δύο πράγματα. Αφενός είναι ένας τίτλος που σχετίζεται και περιγράφει απόλυτα το έργο, αφετέρου, δεν δίνει στον ακροατή/άτρια καμία παραπάνω πληροφορία από ότι θεωρώ πως χρειάζεται σε αυτό το σημείο. Είναι η πρώτη επικοινωνία μεταξύ μας που τον/την εισάγει (με τον όρο House) σε ένα οριοθετημένο πλαίσιο, ενώ ταυτόχρονα (με τον αόριστο όρο 3000) τον/την προκαλεί να αναζητήσει απαντήσεις, κεντρίζοντάς του το ενδιαφέρον.

5.2 Συνοδευτικό κείμενο

Μαζί με τον τίτλο, ακόμη ένας εξωτερικός παράγοντας που λειτουργεί ενισχυτικά ως προς την αφηγηματικότητα του έργου, είναι ένα συνοδευτικό κείμενο (Andean, 2016). Όπως και στον τίτλο, «προτάσεις» υπάρχουν και για την συγγραφή του κειμένου, ωστόσο και σε αυτή την περίπτωση χρυσός κανόνας δεν υπάρχει, αφού το κάθε έργο έχει τις ιδιαιτερότητες και τις ξεχωριστές του ανάγκες.

5.2.1 Το συνοδευτικό κείμενο του HOUSE 3000:

Το HOUSE 3000 αφορά στην ηχογράφηση των χώρων ενός απλού, καθημερινού σπιτιού, ενώ η ζωή μέσα σε αυτό συνεχίζει να εκτυλίσσεται φυσιολογικά. Η συσκευή ηχογράφησης περνάει από όλα τα δωμάτια ξεκινώντας από την κουζίνα, το μπάνιο, το μπαλκόνι και τέλος το σαλόνι. Ένα απλό, καθημερινό σπίτι. Έτος 3000.

Η δύναμη ενός συνοδευτικού κειμένου στην ηλεκτροακουστική μουσική είναι πραγματικά αξιοσημείωτη και είναι ένα μέρος όπου καθόλου λιγότερη προσπάθεια και χρόνος δεν πρέπει να αφιερώνεται από ότι στην ίδια την σύνθεση, πόσω μάλλον να εκλείπει τελείως. Προηγούμενες έρευνες και μελέτες επιβεβαιώνουν την παραπάνω άποψη (Weale, 2006) ενώ και στην δική μου περίπτωση,

μαθητές/μαθήτριες Γυμνασίου και Λυκείου (Μουσικό Σχολείο Χίου, Μάιος 2022) από 12-18 ετών χαρακτήρισαν το έργο House 3000 «παράξενο, περίεργο, άγνωστο, βαρετό» πριν τους δοθεί οποιαδήποτε διευκρίνιση και «ενδιαφέρον, ανατριχιαστικό, εντυπωσιακό» όταν προηγήθηκε της ακρόασης η ανάγνωση του τίτλου και του συνοδευτικού κειμένου.¹⁴ Επιπλέον, τα παιδιά της πρώτης ομάδας δήλωσαν πώς δεν θα αγόραζαν έναν παρόμοιο δίσκο ενώ της δεύτερης ζήτησαν επιπλέον στοιχεία και πληροφορίες σχετικά με το (προφανώς πρωτόγνωρο για αυτά) είδος μουσικής ώστε να το ψάξουν παραπάνω στο σπίτι.

Η ηλεκτροακουστική μουσική δεν είναι ένα δημοφιλές είδος και δεν εννοώ εν συγκρίσει με άλλα είδη, πχ ποπ. Είναι ένα είδος μουσικής που δεν είχε την ευκαιρία να παρουσιαστεί στο κοινό. Αυτό είναι ένα ευρύτερο, φυσικά, θέμα που απασχολεί τον κλάδο και τους ανθρώπους γύρω από αυτόν. Προτού όμως καταφθάνουμε κάθε φορά σε απλοϊκά συμπεράσματα όπως η έλλειψη μάρκετινγκ, θα μπορούσαμε να ελέγξουμε το ζήτημα βαθύτερα και πιο ουσιαστικά. Επιλύοντας ήδη γνωστά ζητήματα όπως αυτό της κατηγοριοποίησης, λέει ο Weale, θα ήταν ίσως μία αρχή (Weale, 2006). Από την άλλη και πριν καν χρειαστεί να ελέγξουμε τι πρέπει να προσθέσουμε, μπορούμε να ρίξουμε μια ματιά στη φαρέτρα και στα αχρησιμοποίητα όπλα. Δεν θεωρώ το συνοδευτικό κειμενάκι μία έξτρα πικάντικη πληροφορία που προσδίδει και μπορεί άλλοτε να υπάρχει και άλλοτε απλά να εκλείπει αλλά ένα ουσιαστικό μέρος της σύνθεσης που μάλιστα, όπως φαίνεται, επηρεάζει σε τεράστιο βαθμό την ακρόαση. Είναι ένα εκπληκτικό selling point που δεν εκμεταλλευόμαστε επαρκώς. Μία νέα μελέτη θα μπορούσε να ασχοληθεί αποκλειστικά με αυτό το ζήτημα (ζητήματα marketing ηλεκτροακουστικής μουσικής).

5.3 Η δομή του έργου

Το έργο έχει συνολική διάρκεια 11'16 και χωρίζεται σε 4 μέρη. Το κάθε μέρος περιγράφει και ένα δωμάτιο, έτσι, όπως προαναφέρεται και στο συνοδευτικό κείμενο το HOUSE 3000 αποτελείται από τα εξής μέρη:

¹⁴ Ο αριθμός των παιδιών ήταν αρκετά μικρός (15 παιδιά) και η διαδικασία αρκετά πρόχειρη. Η έρευνα είχε κυρίως τη μορφή συζήτησης ενώ ο πρωταρχικός σκοπός ήταν να πειραματιστώ με την αφηγηματικότητα και το πως αυτή λειτουργεί. Προφανώς και δεν παρατίθεται εδώ για να τεκμηριώσω οποιαδήποτε άποψη.

- i. Κουζίνα (0:00-2:52)
- ii. Μπάνιο (2:52-4:59)
- iii. Μπαλκόνι (4:59-6:26)
- iv. Σαλόνι (6:26-τέλος)

Τα μέρη αυτά είναι ευδιάκριτα και η μετάβαση από το καθένα συχνά περιλαμβάνει και κάποια σιωπή ή έντονες αυξομειώσεις στην ένταση. Στο έργο μου έχει ληφθεί σοβαρά υπόψιν το «κάτι για να κρατηθείς» (something to hold on to factor, βλ. προηγούμενη αναφορά στον Landy) και έχω επιδιώξει να επικοινωνώ με τον ακροατή/άτρια σε κάθε δυνατή περίπτωση. Στην περίπτωση της διάρκειας, έχω προσπαθήσει να συμπύξω το κάθε μέρος (part) όσο το δυνατόν περισσότερο χωρίς να χρειαστεί να παραλείψω πληροφορία, και η περιγραφή του κάθε δωματίου να μην υπερβαίνει τα 3 ή 4 λεπτά. Η μετάβαση στο κάθε νέο μέρος/δωμάτιο είναι ξεκάθαρη μέσω διάφορων τεχνασμάτων (χρησιμοποιώ σιωπές, απότομες αυξομειώσεις σε εντάσεις και δυναμικές, διαφορετικά ηχοχρώματα κα) και το καθένα από αυτά, λειτουργεί ως ένα checkpoint για τον ακροατή. Διαφορετικά, η επιβεβαίωση αυτή μπορεί να θεωρηθεί και ως μία μορφή επιβράβευσης για την ως τώρα πορεία του ακροατή/άτριας, μία υπενθύμιση πως δεν παρακολουθεί μόνος/η του το έργο αλλά πως ο/η δημιουργός είναι εκεί μαζί του/της, με όποιον ρόλο κι αν έχει αναλάβει (αφηγητής, πρωταγωνιστής κλπ).

5.4 Το έργο λίγο πιο αναλυτικά

Η βασική μεθοδολογία που ακολουθώ για την επίτευξη της προσομοίωσης ενός μελλοντικού σπιτιού, είναι να επεξεργάζομαι τους τωρινούς «σπιτικούς» ήχους και να τους μετατρέπω, όπως εγώ το αντιλαμβάνομαι, σε μελλοντικούς. Συνήθως επιλέγω να εμφανίζω πρώτα έναν ήχο στην αρχική του μορφή (ή με ελάχιστες, κυρίως ποιοτικές βελτιώσεις) και να τον διαμορφώνω σε «μελλοντικό» στην εξέλιξη του έργου. Για τους περισσότερους ήχους αυτό επιτεύχθηκε με χρήση reverb και delay ενώ για άλλους με διάφορα distortion effects και απότομες συχνοτικές αυξομειώσεις. Το HOUSE 3000 είναι ένα κομμάτι που χρησιμοποιεί συχνά την «τεχνική» της μίμησης, βασίζεται και εκμεταλλεύεται την ιδιότητα του ανθρώπινου

νου να «μαντεύει» ήχους και πηγές, παίζει με αυτό και άλλοτε μαρτυράει το «ξεγέλασμα» ενώ σε άλλες περιπτώσεις όχι. Για την ακρίβεια, καθ' όλη τη διάρκεια του επιδιώκεται μία συνεχής ψευτο-αναπαράσταση καθημερινών ήχων και εναλλαγές μεταξύ πραγματικών και τεχνητών ήχων (βλ. στη συνέχεια: η διαδικασία μαγειρέματος είναι τελείως φτιαχτή, ο ήχος του κουνουπιού παύει με απότομο χτύπημα που παραπέμπει στο σκότωμά του, ο ίδιος ήχος που αποκαλύπτεται ως ήχος καραμούζας κ).

Στο HOUSE 3000 το μικρόφωνο μετατρέπεται σε μηχανή του χρόνου (Αμελίδης, 2016) και μεταφέρει τον ακροατή/άτρια στο μέλλον, και τον τοποθετεί σε κάθε ένα από τα μέρη του σπιτιού. Ο τελευταίος/α, δεν έχει παρά να δεχθεί αυτό που συμβαίνει (θα συμβεί), αφού ο ίδιος/α το ζει και το βλέπει-το ακούει-να διαδραματίζεται μπροστά του. Για να αρνηθεί ή να αμφισβητήσει την αλήθεια που του δόθηκε, καλείται να κάνει πρώτα το ίδιο για αυτό που έζησε, αυτό που «αναβίωσε». Αυτή είναι ακόμη μία μεγάλη δύναμη της αφηγηματικής ακουσματικής μουσικής ως προς την αφηγηματικότητα. Όσο αδιαμφισβήτητη παρουσιάζεται μία πλαστή αλήθεια στον ακροατή/άτρια, άλλο τόσο προβληματική μπορεί να είναι παραδόξως εάν πρόκειται για πραγματική αλήθεια.

i. Κουζίνα (0:00-2:52)

Ο πρώτος χώρος που περιγράφει το έργο είναι η κουζίνα. Η κεντρική ιδέα είναι να περιγράψω όσο το δυνατόν περισσότερες «κουζινικές» διαδικασίες. Οι κύριοι ήχοι που χρησιμοποιώ σε αυτό το στάδιο είναι τρίχες μαλλιών που τρίβονται, σίδερο σιδερώματος, συσκευασία ζυμαρικών, ήχοι από μαχαιροπίρουνα, από ποτήρια, συρτάρια που ανοιγοκλείνουν και διάφοροι ηλεκτρονικοί ήχοι και beeps από συσκευές κουζίνας.

Μία από τις διαδικασίες που περιγράφονται είναι αυτή του μαγειρέματος. Σε ήσυχο περιβάλλον και με ελάχιστη βοήθεια από συμπιεστή σήματος (compressor) ηχογράφησα το τρίψιμο από τρίχες μαλλιών. Ο ήχος στην πρώτη μορφή του μοιάζει με λευκό θόρυβο. Τον πέρασα σε αρκετά κανάλια και στο καθένα απομόνωσα διαφορετικές συχνότητες με χρήση EQ. Κυρίως εστίασα στις ψηλές και μεσαίες συχνότητες. Με την παραπάνω διαδικασία αναπαριστώ, αρκετά ικανοποιητικά θεωρώ, τον ήχο του τηγανίσματος ή τσιγαρίσματος. Παρόμοια διαδικασία

ακολούθησα με τον ήχο της συσκευασίας ζυμαρικών με τον οποίο αποδίδω τον ήχο βρασίματος. Σκοπός είναι να δώσω στον ακροατή/άτρια έναν γνώριμο ήχο, τον οποίο στη συνέχεια βγάξω μπροστά φανερώνοντάς του/της μία άλλη πηγή από αυτή που πίστευε. Ήχοι από ατμοσίδηρο εμφανίζονται απρόοπτα και χαλούν την ηρεμία με διάφορα εφέ (κυρίως βάθους) και δίνουν μία ένταση στη σκηνή. Σκοπός ήταν να μιμηθώ ήχους μελλοντικής χύτρας.

Σημαντικό ρόλο στην σκηνή αναλαμβάνουν οι beer ήχοι. Η κατηγορία αυτών των ήχων από μόνη της παραπέμπει σε κάτι «σύγχρονο» ή και μελλοντικό. Τους περισσότερους από αυτούς τους ήχους τους έχω προεπεξεργαστεί στο Audacity κυρίως ως προς την διάρκεια και το ύψος (pitch) τους. Έτσι, αφενός απέφυγα να φορτώσω το περιβάλλον σύνθεσης στο Logic με «περιττές» διαδικασίες και rendering, αφετέρου θεωρώ το Audacity αποτελεί ένα χρήσιμο, γρήγορο και απλό εργαλείο για τέτοιου είδους «προεργασίες» και μου χρησίμευσε σε αρκετές ακόμη περιπτώσεις κατά τη διάρκεια της σύνθεσης. Η σκηνή στην κουζίνα, γενικά, ακολουθεί μία κλιμάκωση ως προς την ένταση και τις δυναμικές. Μπορούμε λοιπόν να πούμε πως χωρίζεται σε τρία στάδια. Το πρώτο είναι απλά αναγνωριστικό και κάνουν μία πρώτη εμφάνιση τα περισσότερα από τα ηχοχρώματα. Στο δεύτερο και κύριο στάδιο οι ήχοι αυτοί διαμορφώνονται με διάφορους τρόπους και στο τρίτο, κάποιοι από αυτούς βγαίνουν μπροστά και κλείνουν την σκηνή με ένταση. Η σκηνή οδήγησε κλιμακωτά τον ακροατή/άτρια από την ηρεμία στην ταραχή δίνοντας την αίσθηση πως, κάπου, χάθηκε ο έλεγχος. Υπάρχει δηλαδή ένα κρεσέντο το οποίο ακολουθείται από μία σύντομη διάρκεια σιωπή πριν οδηγηθούμε στο επόμενο δωμάτιο.

ii. Μπάνιο

Στο δεύτερο δωμάτιο δεν υπάρχουν πολλές προοπτικές για την -αποκλειστικά- ακουστική του περιγραφή. Αποφάσισα λοιπόν να επικεντρωθώ στο στοιχείο του νερού αλλά και στο χαρακτηριστικό γνώρισμα -των περισσότερων τουλάχιστον- μπάνιων, την ιδιαίτερη ακουστική τους. Σε αυτό το μέρος λοιπόν ασχολούμαι με «υγρά» στοιχεία: τρεχούμενο νερό, σταγόνες, αφρός ξυρίσματος κα. Προσπαθώντας να αποδώσω και άλλες «πτυχές» και ιδιαιτερότητες του νερού, έχω εντάξει σε αυτό το μέρος κρότους από πέτρες που συγκρούονται σε διάφορα βάθη και όγκους νερού (γεμίζοντας διάφορα δοχεία πχ κατσαρόλες, λεκάνες, μπανιέρα κλπ). Το αποτέλεσμα

ήταν ενθαρρυντικό και μου έδωσε αρκετές νέες δυνατότητες. Έτσι αποφάσισα να σταθώ παραπάνω σε αυτή την προοπτική.

Όπως προείπα, ιδιαίτερη έμφαση έδωσα στην ακουστική του χώρου. Ως εκ τούτου, οι ήχοι σε αυτό το μέρος θα είναι κυρίως ήχοι με αρκετό βάθος (reverb). Κάποιοι μπήκαν αυτούσιοι όπως ηχογραφήθηκαν στον δικό μου χώρο και κάποιοι υπέστησαν επιπλέον βάθος και κάποιες φορές, επιτηδευμένα, υπερβολικό. Το υπερβολικό βάθος δίνει ξεκάθαρη εντύπωση πως δεν πρόκειται για πραγματικό χώρο και, άρα, οδηγεί αυτόματα τον ακροατή/άτρια στο άγνωστο. Το «άγνωστο» συνάδει απόλυτα με το «άγνωστο-μελλοντικό», πράγμα χρήσιμο για το εγχείρημά μου. Υπάρχει ωστόσο εδώ και μία ιδιαιτερότητα. Όσο ενισχυτικά λειτουργεί το άγνωστο, άλλο τόσο αόριστο είναι, κάτι που προσδίδει στον ακροατή/άτρια μία τεράστια ελευθερία ως προς τα μηνύματα και το αφήγημα που θα λάβει σε αυτό το μέρος. Ο συνθέτης λοιπόν εδώ, δεν είναι ταυτόχρονα ο αφηγητής. Έχει, βέβαια, πρώτα πλάσει το περιβάλλον και έχει οριοθετήσει τα πλαίσια, από εκεί και πέρα όμως, αφήνει τον ακροατή/άτρια να ζήσει την εμπειρία με όσο το δυνατόν λιγότερους περιορισμούς. Είναι πια αυτή μία διαφορετική μορφή αφήγησης από την προηγούμενη στην κουζίνα. Και σε αυτό το μέρος υπάρχει μία κλιμάκωση όσον αφορά στις δυναμικές και στις εντάσεις, εδώ όμως σε αντίθεση με πριν, η μετάβαση στον επόμενο χώρο γίνεται άμεσα χωρίς κάποια διαμεσολάβηση (στο προηγούμενο ήταν ένα σύντομο silence).

iii. Μπαλκόνι

Το μέρος αυτό δεν χρειάστηκε κάποια διαμεσολάβηση/εισαγωγή αφού η αίσθηση αλλαγής χώρου, από εσωτερικό σε εξωτερικό, είναι ξεκάθαρη. Η σειρά που εμφανίζεται δεν είναι τυχαία. Όπως και στα προηγούμενα μέρη ένα θορυβώδες περιβάλλον διαδέχτηκε ένα ήρεμο (κουζίνα-μπάνιο), έτσι και εδώ επιλέγω να επαναφέρω αυτή την εναλλαγή καταστάσεων και να σπάσω την ηρεμία του μπάνιου με την «φασαρία» του μπαλκονιού.

Το τρίτο αυτό μέρος, απαρτίζεται κυρίως από δύο βασικούς ήχους. Ο πρώτος είναι ο ήχος της κίνησης και ο δεύτερος μία ξεχωριστή ηχογράφηση περαστικών. Ο πρώτος περιέχει εκτός από οχήματα και άλλους εξωτερικούς, φυσικούς ήχους: κύμα θάλασσας (ακούγεται από το μπαλκόνι) και άνεμος. Εδώ, ο ακροατής/άτρια

τοποθετείται στο μελλοντικό μπαλκόνι και απλά βλέπει (ακούει) πράγματα να συμβαίνουν γύρω του/της.

Στο μέρος αυτό έγιναν δύο σημαντικές διαδικασίες. Η πρώτη αφορά στην δημιουργία «τεχνητής κίνησης» με χρήση panning automations στα κανάλια των οχημάτων και των περαστικών και η δεύτερη στην «μελλοντικοποίηση» της σκηνής. Η πρώτη ιδέα ήταν να διαμορφωθούν οι ήχοι με τέτοιο τρόπο, ώστε να μη θυμίζουν ούτε κατά το ελάχιστο σημερινά οχήματα. Αντί αυτού, τελικά, επιλέχθηκε να παραμείνουν οι αρχικοί και να προστεθεί ένα ξεχωριστό κανάλι με τους «μελλοντικά» διαμορφωμένους ήχους. Αυτό μπορεί να χάνει μεν σε «μελλοντικότητα» όντες ήχοι γνώριμοι, αποτελεί δε ένα πολύ δυνατό στοιχείο από το οποίο μπορεί να κρατηθεί ο ακροατής/άτρια και καμία αμφιβολία να μην έχει ούτε για το που βρίσκεται ούτε για το τι ακούει. Τα οχήματα του μέλλοντος τα δημιούργησα με τους beer ήχους του πρώτου μέρους και με απότομο L/R panning. Αν δηλαδή ο ακροατής/άτρια μπορούσε ταυτόχρονα να δει αυτά που ακούει, θα έβλεπε ηλεκτρικές κουζίνες και καφετιέρες να κινούνται με ιλιγγιώδη ταχύτητα έξω από το μπαλκόνι. Τις φωνές των περαστικών έχω επενδύσει με διάφορα «ρομποτικά» εφέ. Την σκηνή κλείνει ο ήχος μίας μελλοντικής, ηλεκτρονικής μπαλκονόπορτας (ηλεκτρικό παράθυρο αυτοκινήτου) που οδηγεί σε σιωπή και τοποθετεί τον ακροατή/άτρια ξανά μέσα στο σπίτι για την αναβίωση του τελευταίου πια δωματίου.

iv. Σαλόνι

Το σαλόνι αποτελεί και τον τελευταίο χώρο που περιγράφεται και συνδυάζει στοιχεία αφηρημένα αλλά και πιο απτά. Η προηγούμενη σκηνή έχει κλείσει εμφαστικά με το κλείσιμο της μπαλκονόπορτας και μας οδηγεί σε μία απότομη μετάβαση σε σιωπή. Σε αυτό το σημείο, δηλαδή, έχω μεταφέρει τον ακροατή/άτρια σε έναν νέο εσωτερικό χώρο όπου κυριαρχεί η σιωπή και τον έχω αφήσει εκεί. Η σιωπή εδώ δεν χρησιμοποιείται απλώς για την ανάδειξη κάποιας μεγάλης αλλαγής, όπως εδώ δηλαδή η αλλαγή χώρου, αλλά ως μία νέα δεδομένη κατάσταση που φαίνεται να επικρατεί στο νέο δωμάτιο. Για να το κάνω αυτό ξεκάθαρο στον ακροατή/άτρια, εισάγω ένα μικρό, μεταβατικό μέρος. Την σιωπή λοιπόν και την ηρεμία που επικρατεί έρχεται να διαταράξει ο ήχος ενός ενοχλητικού κουνουπιού που στη συνέχεια αποκαλύπτεται, επιτηδευμένα, ως ήχος καραμούζας. Τα νέα πλαίσια έχουν πια οριστεί και ο

ακροατής/άτρια καλείται για μία τελευταία φορά να προσαρμοστεί σε ένα τελείως διαφορετικό κλίμα από το προηγούμενο.¹⁵

Ο χώρος περιγράφεται βάσει των δραστηριοτήτων που πραγματοποιούνται σε αυτόν. Αν μπορούσε να δοθεί ένας υπότιτλος σε αυτό το μέρος, θα ήταν: «ένα ήσυχο απόγευμα στο σαλόνι μου». Περιγράφει την βραδινή ρουτίνα του/της μελλοντικού/ής κατοίκου. Ο ακροατής/άτρια παρακολουθεί, κι εδώ, σαν τρίτο πρόσωπο την εξέλιξη. Σε αυτή τη σκηνή γίνονται δύο σπουδαία πράγματα: εισάγεται για πρώτη φορά το στοιχείο της φωνής και ο ήχος από μουσικό όργανο (μουζούκι). Το μεν στοιχείο της φωνής λειτουργεί, αναπόφευκτα (για διάφορους λόγους όπως η οικειότητά μας με αυτή αλλά και το ίδιο το ηχώχρωμά της), πρωταγωνιστικά επισκιάζοντας οποιοδήποτε άλλο στοιχείο (Smalley, Emmerson, Moore κα), ο δε ήχος του μουζουκιού δεν αφορά σε μελωδικές φράσεις αλλά σε πιο αφηρημένους ήχους οι οποίοι μάλιστα έχουν επεξεργαστεί αρκετά ώστε να μην μαρτυρούν την πραγματική πηγή αλλά ένα μελλοντικό, φανταστικό, μουσικό όργανο.

Η κεντρική ιδέα είναι να παρουσιάσω ένα δίπολο μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντα. Εφόσον αποφάσισα εξαρχής πως στη σύνθεσή μου θέλω να περιλαμβάνεται το στοιχείο της φωνής, η προοπτική της αντιπαραβολής ενός παλιού με ένα μελλοντικό τραγούδι φάνηκε να καλύπτει και τις δύο παραπάνω ανάγκες. Στα αφτιά του ακροατή/άτριας αυτό το τραγούδι φτάνει μέσα από ένα πικάπ το οποίο κρατάει απογευματινή συντροφιά στον «μελλοντικό» πρωταγωνιστή/ίστρια. Το κομμάτι που επέλεξα είναι το Gospel τραγούδι «The old time religion» σε ηχογράφηση του 1873 που τραγουδάει ο Polk Miller. Δεν είναι μόνο η παλαιότητα και το ύφος που ταίριαξαν και οδήγησαν σε αυτή την επιλογή αλλά και η θεματολογία του: ένας «σύγχρονος» (το 1870) νοσταλγός του παρελθόντος¹⁶. Ο πρωταγωνιστής/ίστρια δείχνει να συντάσσεται με την παραπάνω άποψη απολαμβάνοντας αυτό το τραγούδι, είναι στο χέρι του ακροατή/άτριας ωστόσο αν θα την ασπαστεί και ο ίδιος/α ή όχι. Τον ίδιο ήχο (το Gospel τραγούδι) έχω στείλει σε διάφορα κανάλια με διάφορα εφέ όπως διαμόρφωση τονικού ύψους (pitch transformations), εφέ καθυστέρησης (delays) κα. Καθώς η σκηνή εκτυλίσσεται, ο μεν

¹⁵ Φαίνεται λοιπόν ξεκάθαρα η επιλογή μου να δημιουργώ απότομες εναλλαγές μεταξύ των μερών στον άξονα ηρεμία-ένταση και απλοϊκότητα-συνθετότητα, πολυπλοκότητα. Με αυτό επιχειρώ να κρατήσω τον ακροατή/άτρια σε μία συνεχή ετοιμότητα και επαγρύπνηση και να αποφύγω την μονοτονία.

¹⁶ Αυτό που λησμονεί αυτολεξεί είναι η «θρησκεία της παλιάς εποχής» ωστόσο «religion» τον 19^ο αιώνα περικλείει μία αλληλουχία από ήθη, έθιμα και τρόπο ζωής (δικός μου σχολιασμός/υποσημείωση).

αρχικός ήχος υποχωρεί με αργό σβήσιμο μέσω αυτοματισμών στις εντάσεις (fade out με volume automations) και οι διαμορφωμένοι ήχοι βγαίνουν μπροστά με αντίστοιχη διαδικασία fade in, δημιουργώντας μία σύντομη σύγχυση που σηματοδοτεί το τέλος του «παρελθόντος» και την αρχή του μελλοντικού τραγουδιού. Μελλοντικό τραγούδι φυσικά δεν μπορεί να υφίσταται και έτσι το τελευταίο αυτό υπομέρος στηρίζεται κυρίως στην φαντασία μου αλλά σε μεγάλο βαθμό και στου ακροατή/άτριας. Τον όρο «μελλοντική μουσική» αποφάσισα να υποστηρίξω και να αποδώσω ως μία αφηρημένη μουσική, χωρίς μέτρο και με ηχοχρώματα που, είθισται, να λογίζονται μελλοντικά (ρομποτικά εφέ, ξανά διάφορα beeps, ο επεξεργασμένος ήχος του μπουζουκιού¹⁷ κλπ.). Όταν πια και αυτό ολοκληρωθεί, ο ήχος του βινυλίου συνεχίζει να κρατάει για μερικά ακόμη δευτερόλεπτα συντροφιά στον μελλοντικό πρωταγωνιστή/ίστρια και να επαναφέρει/θέτει για τελευταία πια φορά στον ακροατή/άτρια το «δίλλημα» παρόν-μέλλον.

¹⁷ Οι περισσότεροι επεξεργάστηκαν ως προς την διάρκεια και το pitch στο Audacity και στη συνέχεια μικρές μόνο διαφοροποιήσεις εντός του Logic.

6. Συμπεράσματα

Με την εργασία μου αυτή μελέτησα την αφηγηματικότητα στην ακουσματική μουσική και εξέτασα τρόπους, μεθοδολογίες και προσεγγίσεις που δύναται να χρησιμοποιηθούν για την επίτευξη μίας ορθής επικοινωνίας με το κοινό, που είναι και τελικά το ζητούμενο σε αυτό το είδος μουσικής. Με το έργο μου HOUSE 3000 επιχείρησα να θέσω σε πράξη τις παραπάνω πρακτικές.

Ο χρόνος είναι ένας καθοριστικός παράγοντας στα έργα ηλεκτροακουστικής μουσικής και μπορώ να αναφερθώ σε αυτόν με δύο τρόπους οι οποίοι προφανώς σχετίζονται και αλληλοεπιδρούν: αφενός ως τον χρόνο που κυλάει (timeline) και εξελίσσεται το κομμάτι και αφετέρου ως την διάρκεια που καταλαμβάνει ένας ήχος. Η εξέλιξη είναι ίσως το σπουδαιότερο χαρακτηριστικό σε όλα τα έργα ηλεκτροακουστικής μουσικής. Αυτή η εξέλιξη μπορεί να αφορά στην συνεχή διαμόρφωση ενός ήχου όπως συνήθως συμβαίνει σε συνθέσεις με πιο αφηρημένο χαρακτήρα, ή στην εξέλιξη μίας σκηνής όπως συναντάται στην δική μου περίπτωση. Στο HOUSE 3000 η σκηνή εκτυλίσσεται διαρκώς και περιγράφει κάθε φορά διαφορετικές «σπιτικές» δραστηριότητες, ενώ επιπλέον οι σκηνές αλλάζουν άρδην με την αλλαγή δωματίων. Αυτό έχει διττή σημασία. Αφενός επιτυγχάνεται η εξέλιξη, αφετέρου σπάζοντας το αφήγημα σε μικρότερα μέρη, λειτουργεί ως χέρι βοήθειας για τον ακροατή/άτρια, ο οποίος/α δεν πελαγοδρομεί, όπως εύκολα μπορεί να συμβεί ειδικά σε μη εκπαιδευμένο κοινό και μπορεί να συγκεντρωθεί στο έργο, χάριν στα συχνά checkpoints. Περνώντας στην δεύτερη μορφή του χρόνου, της διάρκειας των ήχων όπως προείπα, έχω χρησιμοποιήσει σε μεγάλο βαθμό εφέ reverb και delay. Οι πρακτικές αυτές, βέβαια, είναι ήδη γνωστές και χρησιμοποιούνται συχνά. Στην δική μου περίπτωση, ωστόσο, λειτούργησαν και ως προς την αφηγηματικότητα. Ήχοι που παραπέμπουν στο παρόν, εμφανίζονται πιο σκληροί και σκέτοι, ενώ η μετάβαση στο μέλλον επιτυγχάνεται με την χρήση (υπερβολικού πολλές φορές) βάθους. Σε μεγάλο βαθμό, προφανώς, αυτό οφείλεται στον τρόπο που έχει συνδυάσει ο ανθρώπινος νους οτιδήποτε μελλοντικό με το «άπειρο» ή το «άγνωστο», ενώ από την άλλη, ήχους που

μπορεί εύκολα να αναγνωρίσει από την καθημερινή του ζωή, τους μεταφράζει ως πραγματικότητα, ως παρόν.

Κατά τέτοιον τρόπο λειτούργησε η αφηγηματικότητα και σε άλλες πτυχές της σύνθεσης. Η τάση του ανθρώπινου νου να αναγνωρίζει πηγές όταν λείπει το οπτικό ερέθισμα, πόσω δε μάλλον να τις μαντεύει, άλλοτε σωστά και άλλοτε όχι, είναι ένα στοιχείο που χρησιμοποίησα σε όλη τη διάρκεια του έργου. Όπως και στην προηγούμενη περίπτωση, έτσι και εδώ, λειτούργησε ποικιλοτρόπως. Ανεξαρτήτως αν η προέλευση του ήχου, η πηγή, μαντεύεται σωστά ή όχι από τον ακροατή/άτρια, το ερέθισμα που δέχεται ο εγκέφαλος την συγκεκριμένη στιγμή, του δίνει ένα πολύ συγκεκριμένο μήνυμα. Αν αυτό το μήνυμα είναι το ίδιο με αυτό που ο/η δημιουργός όντως σκόπευε να μεταφέρει είναι μία άλλη, διαφορετική και πολύ ιδιαίτερη περίπτωση η οποία κατά κύριο λόγο εξαρτάται από την εμπειρία και τις δεξιότητες του συνθέτη/έτριας και φυσικά από τις επιλογές του τελευταίου/ας, καθώς συχνά δίνονται, επιτηδευμένα, τέτοια λανθασμένα μηνύματα, κάποια «ηχοπαίγνια». Πρόκειται για απομιμήσεις ήχων που μπορεί είτε να μην φανερωθούν ποτέ, είτε να αποκαλυφθούν προσθέτοντας, μπορώ να πω, ένα χιουμοριστικό ύφος. Οτιδήποτε λοιπόν γνώριμο, προσδίδει στην αφηγηματικότητα, και έτσι, το στοιχείο της φωνής καθίσταται ένα πολύ ισχυρό εργαλείο. Όχι απλώς αποτελεί ένα τόσο οικείο ηχόχρωμα για τον ανθρώπινο νου, είναι ακόμη ένας πραγματικά καθηλωτικός παράγοντας, που σχεδόν στο απόλυτο των περιπτώσεων θα επισκιάσει οποιονδήποτε άλλο ήχο. Η ιδιαιτερότητα της φωνής δεν περιορίζεται εκεί και έχει ακόμη ένα εργαλείο που μπορεί να παίξει καθοριστικό ρόλο στην αφηγηματικότητα, τους στίχους. Η αφηγηματικότητα μπορεί να επιτευχθεί και με πιο άμεσο τρόπο μέσω της φωνής καθώς αυτή μπορεί να μεταφέρει ακόμη και αυτούσιο ένα μήνυμα μέσω των στίχων ή και με πιο έμμεσο τρόπο.

Σε μία καλύτερη γενικά εμπειρία μπορούν να συνεισφέρουν και άλλοι, εξωτερικοί θα έλεγα παράγοντες. Τέτοιοι είναι ο τίτλος και το συνοδευτικό κείμενο. Ο τίτλος είναι το πρώτο πράγμα με το οποίο έρχεται σε επαφή το κοινό, προτού του δοθεί οποιαδήποτε άλλη πληροφορία και παίζει σημαντικό ρόλο δίνοντάς του/της ένα πρώτο ερέθισμα, στον βαθμό που επιθυμεί και επιλέγει κάθε φορά ο/η δημιουργός, αφού ο εκάστοτε τίτλος μπορεί να είναι αρκετά συγκεκριμένος και συμπεριληπτικός αλλά και αρκετά γενικός και αφηρημένος. Το συνοδευτικό κείμενο με τη σειρά του είναι αυτό που τον/την πάει ένα βήμα πιο πέρα, τον/την εντάσσει σε ένα δεδομένο

πλαίσιο, ξανά ελεγχόμενο από τον συνθέτη/έτρια. Τα παραπάνω είναι η πρώτη «αφήγηση» ενός αφηγηματικού ακουσματικού έργου και θα πρέπει να αντιμετωπίζονται αναλόγως και να τους δίνεται η ανάλογη βαρύτητα από τους δημιουργούς. Είναι ένα σπουδαίο εργαλείο.

Η αφηγηματική μουσική όπως και κάθε μουσικό έργο, προπάντων είναι μία καλλιτεχνική δημιουργία. Τα παραπάνω δεν είναι παρά πρακτικές και προσεγγίσεις που έχουν δοκιμαστεί στο παρελθόν ή και πιο πρόσφατα και έρευνες σαν αυτή στοχεύουν στην ανάδειξή τους με κύριο στόχο την ανάπτυξη και την εμπλούτιση του θεωρητικού πλαισίου που περιβάλλει το μουσικό είδος που μελετάμε. Η τελική απόφαση είναι του καλλιτέχνη/ιδας και στον τρόπο που αυτός/ή αντιλαμβάνεται και εκφράζεται μέσω της μουσικής. Όλα τα παραπάνω εργαλεία, τώρα, είναι στην διάθεση του/της εκάστοτε δημιουργού, ώστε να τα διαχειριστεί κατά βούληση.

Παράρτημα I

Εξοπλισμός που χρησιμοποιήθηκε (λογισμικό/υλισμικό)

HARDWARE:

- Η ηχογράφηση έγινε με το Focusrite Scarlett Studio (εξωτερική κάρτα ήχου, πυκνωτικό μικρόφωνο με καρδιοειδές πολικό διάφραγμα και ακουστικά)
- iMac

SOFTWARE:

- Logic Pro X (μοντάζ, μίξη, μάστερινγκ)
- Audacity (κάποιοι ήχοι επεξεργάστηκαν εδώ)
- Διάφορα Plug-ins (επεξεργασία εντός του Logic, τα περισσότερα έγιναν με FabFilter)

Βιβλιογραφία

Adorno, W. T. & Horkheimer, M. (1996). Διαλεκτική του διαφωτισμού, μτφ Αναγνώστου Λευτέρης, επίμετρο Ψυχοπαίδης Κοσμάς, επιμέλεια Κουζέλης Γεράσιμος, Αθήνα: Νήσος.

Amelidis, P. (2016). Acousmatic Storytelling. Organised Sound. 21(03):213-221.

Andean, J. (2016). Narrative Modes in Acousmatic Music. Organised Sound. 21(3): 192-203.

Andean, J. (2014). Towards a Narratology of Acousmatic Music. Proceedings: Electroacoustic Music Studies Network Conference, Electroacoustic Music Beyond Performance. Berlin. Available online at http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS14_andean.pdf (May 2022).

Benjamin, W. (2017). Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας. Μετάφραση-σχόλια Τερζάκης Φώτης, Τρίκαλα: Επέκεινα.

Boulez, P. (1986). Technology and the composer, in Emmerson, S. (ed) The Language of the Electroacoustic Music. Basingstoke: The Macmillan Press Ltd.

EARS. <http://ears.huma-num.fr/index.html> (May 2022)._

Emmerson, S. (1986). The Language of Electroacoustic Music: Introduction. Basingstoke: The Macmillan Press Ltd.

Emmerson, S. (1986). The Relation of Language to Materials, in Emmerson, S. (ed) The Language of Electroacoustic Music. Basingstoke: The Macmillan Press Ltd.

Fasianos P. E. (2018). Portfolio of original compositions. PhD thesis. University of Manchester.

Holmes, T. (2015). Electronic and Experimental Music: Technology, Music and Culture. 5th Edition, NY: Routledge.

Landy, L. (2001). Measuring Intention against Reception in Electroacoustic Music: a new opportunity for analysis. Proceedings: International Computer Music Conference, Havana.

Landy, L. (1994). The “something to hold on to factor” in timbral composition. Contemporary Music Review 10(2): 49-60.

Landy, L. (2007). Understanding the Art of Sound Organization. London: MIT Press.

Landy, L. (1991). What’s The Matter With Today’s Experimental Music? - Organized Sound Too Rarely Heard. Chur: Harwood.

Lynn, C. C. (2006). Listening to acousmatic music (submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy). Columbia University.

Moore, A. (2007). Review of Understanding the Art of Sound Organization by Leigh Landy. London: MIT Press.

Moore, A. (2017). Sounds in the dark: The Art of the Acousmatic. University of Sheffield. Available at <https://www.youtube.com/watch?v=s1S7rbPhvdw>.

Moore, A. (2013). Sonic Art: Recipes and Reasonings. The University of Sheffield, Department of Music.

Roads, C. (2015). *Composing Electronic Music*, Oxford: Oxford University Press.

Smalley, D. & Emmerson, S. (2004). *Electro-acoustic music*. Oxford Music Online. Available at <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/08695> (May 2022).

Smalley, D. (1997). *Spectromorphology: explaining sound-shapes*. *Organised Sound* 2(2): 107-26, UK: Cambridge University Press.

Weale, R. (2006). *Discovering How Accessible Electroacoustic Music Can Be: the Intention/Reception project*. *Organised sound* 11(2): 189-200, UK: Cambridge University Press.

Wishart, T. (1986). *Sound Symbols and Landscapes*, in Emmerson, S. (ed) *The Language of Electroacoustic Music* ed Emmerson Simon. Basingstoke: The Macmillan Press Ltd.

Πηγές

Miller, P.(2008) 'The Old Time Religion', Polk Miller & His Old South Quartette. Available at: Spotify (Accessed May 2022).