

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

-Μέρη ενός Ρέκβιεμ-

για μικτή χορωδία και 8-κάναλη μαγνητοταινία

**Η αποδόμηση ενός παραδοσιακού Ρέκβιεμ με την χρήση
σύγχρονων τεχνικών και ηλεκτρονικών μέσων**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΣΥΝΘΕΣΗ

**του φοιτητή
Ορφέα Γραμματικόπουλου
ΑΕΜ: 2006**

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Δημήτρης Παπαγεωργίου, αναπλ. καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ Σεπτέμβριος 2024

Η παρακάτω διπλωματική εργασία έχει ως επίκεντρο το έργο *Μέρη ενός Ρέκβιεμ*, για μικτή χορωδία και 8-κάναλη μαγνητοταινία και ασχολείται με την παράδοση αλλά και την αποδόμηση του Ρέκβιεμ μέσω σύγχρονων τεχνικών σύνθεσης και ηλεκτρονικής μουσικής παραγωγής. Με βάση τον δυϊσμό ανάμεσα στον αναλογικό και τον ψηφιακό ήχο, αναδείχθηκαν οι ομοιότητες και οι διαφορές μεταξύ αυτών, όσον αφορά την πρακτική εφαρμογή τους στην σύγχρονη κλασική και την ηλεκτρονική μουσική. Αναλύθηκαν θέματα που σχετίζονται με την δειγματοληψία και την ηθική επαναχρησιμοποίηση ήχων, την εξέλιξη της μουσικής τεχνολογίας αλλά και την τυχαιότητα στη μουσική εκτέλεση και δημιουργία. Μέσω προσωπικής αισθητικής, νοοτροπίας και μουσικής πρακτικής η έρευνα κατευθύνθηκε γύρω από ιστορικά, τεχνολογικά και κοινωνικοπολιτικά ζητήματα.

The following text is focused on the piece *Parts of a Requiem*, for mixed choir and 8-channel tape and discusses the tradition and the deconstruction of a Requiem with the use of contemporary techniques and electronic music production. Based on the duality of analogue versus digital sound, similarities and differences were found, regarding their practical use on contemporary classical and electronic music. The themes of sampling, ethical reuse of sound, the evolution of technology in music and the indeterminacy in music creation and performance, were reviewed and analysed. Through the personal aesthetic, mentality and musical practice, the study revolved around historical, technological and sociopolitical subjects.

Περιεχόμενα

- Εισαγωγή (σελ. 1)
- Ρεκβιεμ, ιστορικές αναφορές και στοιχεία για τα επιλεγθέντα μέρη. (σελ. 2)
- Η αποδόμηση της πράδοσης (σελ. 3)
- Η σύλληψη της ιδέας και η αποδόμηση του requiem (σελ. 4)
- Ένα Γενικότερο Σχόλιο για την Συνθετική Προσέγγιση
και Αισθητική της Μουσικής μου (σελ. 5)
- Σύντομη Αναφορά στα “Μέρη του Ρέκβιεμ” (σελ.6-11)
Kyrie Eleison (σελ. 6-7)
Dies Irae (σελ. 8-9)
Lux Aeterna (σελ. 10-11)
- Ο Ρόλος της Χορωδίας / Ο Ρόλος των Ηλεκτρονικών (σελ. 12-13)
- Δειγματοληψία / Sampling (σελ. 13-14)
- Μουσική Οικολογία (σελ. 15)
- Η Απροσδιοριστία στη Μουσική / Υποδηλωτική Σημειογραφία
(suggestive notation) (σελ. 16-17)
- Sound Shaping, Sound Sculpting και η Χρήση Εφέ (σελ. 18-19)
- Συμπερασματικά (σελ.19)
- Βιβλιογραφία (σελ. 20-22)

Εισαγωγή

Στο έργο *Μέρη ενός Ρέκβιεμ*, για μικτή χορωδία και 8-κάναλη μαγνητοταινία, εφάρμοσα μια υβριδική συνθετική προσέγγιση. Κινούμενος μεταξύ ακουστικής και ηλεκτρονικής σύνθεσης, προσπάθησα όχι απλώς να συνδυάσω αλλά και να αντιπαραβάλω τα δυο αυτά στοιχεία. Χρησιμοποιώντας τις γνώσεις μου πάνω στην κλασική αρμονία και την αντίστιξη δημιούργησα σύνθετα πολυφωνικά μέρη στα ηλεκτρονικά, αντιμετωπίζοντάς τα τότε ως ψηφιακή χορωδία και τότε ως ψηφιακή ορχήστρα. Παράλληλα, λόγω της ενασχόλησής μου με την ηλεκτρονική μουσική παραγωγή και εκτέλεση τα τελευταία τρία χρόνια, έχοντας ηλεκτρονικούς ήχους και αναφορές στα αυτιά μου, προσέγγισα την γραφή της χορωδίας μέσω της επαναληπτικότητας αλλά και της μελέτης της χροιάς του ήχου. Το εννοιολογικό περιεχόμενο του έργου αν και στην αυθεντική εκδοχή του έχει θρησκευτικό χαρακτήρα, για μένα λειτούργησε ως αφορμή να εξετάσω ζητήματα που αφορούν την σχέση της μουσικής με την πίστη από μια πιο παναθρώπινη σκοπιά. Έτσι αντιμετώπισα το Ρέκβιεμ, την νεκρώσιμη ακολουθία των καθολικών, ως έναν ύμνο προς/ για τους νεκρούς. Λαμβάνοντας υπόψιν το συναισθηματικό βάθος και την λειτουργικότητά του ενώ αμφισβητώντας παράλληλα το χριστιανικό/ λατρευτικό του υπόβαθρο, συνέθεσα τρία τραγούδια για/ προς τους νεκρούς.

Μέσα από μια παράλληλη έρευνα σε ζητήματα που αφορούν την σύγχρονη κλασική και την ηλεκτρονική μουσική, διαπίστωσα μία πληθώρα ιστορικών συνδέσεων ανάμεσα τους. Από την δειγματοληψία (sampling), την πλέον διαδεδομένη μορφή παραγωγής ηλεκτρονικής μουσικής, με απαρχές στην πειραματική μουσική των πρώτων δεκαετιών του 20 αιώνα, ως την απροσδιοριστία στη μουσική με ιστορικές αναφορές στην αρχαία κινεζική μαντεία (*I Ching*) και εφαρμογές τόσο στην κλασική όσο και την ηλεκτρονική μουσική των τελευταίων πενήντα χρόνων, οι ομοιότητες και οι συμπτώσεις είναι παραπάνω από εμφανείς. Η ιστορία των πρώτων τεχνικών καταγραφής ήχου, η εξέλιξη της τεχνολογίας και η χρήση αναλογικών και ψηφιακών εφέ με έκανε να αντιληφθώ σε βάθος την ιστορική πορεία και κατεπέκταση την αξία των προγραμμάτων και των μηχανημάτων που χρησιμοποιώ σήμερα στην μουσική μου δραστηριότητα.

Επιπλέον στοιχείο στην έρευνά μου αποτέλεσαν κοινωνικοπολιτικά φαινόμενα που συναντώνται στη μουσική, όπως οι δικαστικές διαμάχες για τα πνευματικά δικαιώματα ή η μουσική οικολογία, η συνειδητή χρήση και επανάχρηση ήχων και η συσχέτιση του ανθρώπου με το περιβάλλον έχοντας ως γνώμονα τον ήχο. Η παράδοση του Ρέκβιεμ, μέσα από το θρησκευτικό πρίσμα, η αποδόμηση και η αμφισβήτησή του συνθετικά και εννοιολογικά από συνθέτες κλασικής μουσικής σε διαφορετικές εποχές, μου έδωσαν χρήσιμα εφόδια και τροφή για σκέψη τόσο στην συνθετική όσο και θεωρητική μου αναζήτηση.

Τέλος, μπαίνοντας στη διαδικασία ανάλυσης και επεξήγησης του συνθετικού μου έργου και της πρακτικής που ακολουθώ, βρέθηκα να συνειδητοποιώ ενεργά τους τρόπους με τους οποίους χρησιμοποιώ τα εργαλεία που έχω αποκομίσει από τις σπουδές μου στη μουσική αλλά και την προσωπική μου εξερεύνηση ως συνθέτης, παραγωγός, οργανοπαίκτης και εκτελεστής. Έγιναν πιο ξεκάθαροι οι λόγοι για τους οποίους επιλέγω να ασχοληθώ και να εξετάσω ορισμένα ζητήματα και αντιλήφθηκα ποιά είναι η κινητήριος δύναμη πίσω από το ενδιαφέρον μου για τη μουσική δημιουργία.

Ρέκβιεμ. Ιστορικές Αναφορές και Στοιχεία για τα Επιλεγθέντα Μέρη.

Το Ρέκβιεμ, ως μουσικό είδος, έχει μακρά ιστορία που αντικατοπτρίζει τις εξελίξεις της χριστιανικής θεολογίας και μουσικής. Το έργο αυτό, το οποίο συνήθως εκτελείται σε τελετές κηδείας και μνημοσύνων, ενσωματώνει έντονες θρησκευτικές και συναισθηματικές πτυχές, και έχει εξελιχθεί από τα μεσαιωνικά χρόνια έως τη σύγχρονη εποχή. Στο συγκεκριμένο έργο εστιάζω σε τρία από τα μέρη του Ρέκβιεμ. Το *Kyrie Eleison*, το *Dies Irae* και το *Lux Aeterna*. Κάθε μέρος έχει τη δική του θεολογική και μουσική σημασία, η οποία έχει επηρεάσει την καλλιτεχνική έκφραση και την προσέγγιση του έργου.

Kyrie Eleison

Το *Kyrie Eleison* ("Κύριε, ελέησον") ανήκει στο *introtitus*, δηλαδή το εισαγωγικό μέρος του *Requiem*. Προέρχεται από τη βυζαντινή παράδοση και την αρχαία χριστιανική λατρεία, ενώ ενσωματώθηκε στη ρωμαιοκαθολική λειτουργία γύρω στον 5ο αιώνα. Στην παραδοσιακή του μορφή, το *Kyrie* αποτελεί προσευχή για συγχώρεση και δείχνει τη θεϊκή ευσπλαχνία απέναντι στην ανθρώπινη αμαρτία. Μουσικά, συνήθως συνδυάζει χορωδιακή αρμονία με λιτές μελωδίες, οι οποίες υπογραμμίζουν την ικεσία και την εσωτερική γαλήνη. Σημαντικές συνθέσεις του *Kyrie* αποτελούν εκείνες του Wolfgang Amadeus Mozart, ο οποίος, στο Ρέκβιεμ του, επιλέγει να χρησιμοποιήσει μια εκφραστική χορωδιακή σύνθεση που προάγει την έννοια της ανθρώπινης ευαλωτότητας και την ικεσία προς τον Θεό (Solomon, 1995). Ο Giuseppe Verdi, από την άλλη πλευρά, δημιουργεί ένα *Kyrie* με ισχυρή δραματικότητα και ένταση, χρησιμοποιώντας μία τεράστια χορωδία, για να αποδώσει τη συλλογική ανθρώπινη ελπίδα για σωτηρία (Taruskin, 2005).

Dies Irae

Το *Dies Irae* ("Η ημέρα της οργής") είναι το πιο δραματικό μέρος του Ρέκβιεμ και περιγράφει την ημέρα της τελικής κρίσης, όταν ο Θεός θα κρίνει τους ζωντανούς και τους νεκρούς. Η μουσική του *Dies Irae* είναι έντονα δυναμική και συχνά ενσωματώνει επιβλητικές πολυφωνικές δομές για να αποδώσει την απειλή και την αγωνία της τελικής κρίσης. Η εμβληματική του χρήση προέρχεται από το μεσαιωνικό αντιφώνιο, που ενσωμάτωνε ένα δραματικό και ανησυχητικό στοιχείο για να προειδοποιήσει για την επικείμενη καταστροφή. Ο Hector Berlioz, στο Ρέκβιεμ του, προσφέρει μια επική και εξαιρετικά δραματική εκδοχή του *Dies Irae*, χρησιμοποιώντας μεγάλες χορωδίες και πλήρη ορχήστρα για να δημιουργήσει μια αίσθηση κοσμικής κλίμακας και ανησυχίας (Forney and Machlis, 2011). Ο Verdi ενσωματώνει στο *Dies Irae* στοιχεία της όπερας, παρέχοντας μια δυναμική απεικόνιση της θείας οργής που ενισχύει τη δραματικότητα του έργου του (Smith, 1965).

Lux Aeterna

Το *Lux Aeterna* ("Αιώνιο φως") ανήκει στο τελευταίο μέρος του Ρέκβιεμ και φέρει τη θετική διάσταση της αιώνιας ανάπαυσης και της θείας ελεημοσύνης. Ακολουθείται, τις περισσότερες φορές από το *Libera me* (ελευθέρωσέ με). Στη μουσική του, το *Lux Aeterna* συνήθως αποπνέει μια αίσθηση γαλήνης και ειρήνης, με χρήση μελωδικών και αρμονικών στοιχείων που δημιουργούν μια ατμόσφαιρα τελικής σωτηρίας. Η σύγχρονη προσέγγιση του *Lux Aeterna* παρουσιάζεται σε έργα όπως του Gabriel Fauré, ο οποίος αναδεικνύει μια θεία ελεημοσύνη με αισθητική αταραξίας, συνδυάζοντας την ιερότητα της μουσικής με μια λυρική ευαισθησία (Frazier, 2000). Ο Maurice Duruflé, επίσης, ενσωματώνει το *Lux Aeterna* με χαρακτηριστικά που ενισχύουν την αίσθηση της αιώνιας ειρήνης, χρησιμοποιώντας πολυφωνία και ήπια αρμονία για να δημιουργήσει μια ηρεμία που συνδέεται με την τελική σωτηρία (Walker, 1999).

Αποδόμηση της Παράδοσης

Η αποδόμηση της παράδοσης του Ρέκβιεμ άρχισε ήδη από τη Ρομαντική περίοδο. Ο Johannes Brahms, για παράδειγμα, συνέθεσε το *Ein deutsches Requiem* (1868), το οποίο διαφοροποιείται από την παραδοσιακή λειτουργία, καθώς χρησιμοποιεί γερμανικά κείμενα από τη Βίβλο αντί για τα λατινικά λειτουργικά κείμενα. Το έργο αυτό εστιάζει στην παρηγοριά των ζωντανών παρά στην ανάπαυση των νεκρών, αναδεικνύοντας μια ανθρωπιστική προσέγγιση που απομακρύνεται από τη θεολογική οπτική της παραδοσιακής φόρμας (Beller-McKenna, 1994).

Στον 20ό και 21ο αιώνα, η αποδόμηση της παράδοσης του Ρέκβιεμ επιταχύνεται με την εισαγωγή νέων στοιχείων, όπως η ατονικότητα, ο εξπρεσιονισμός και η πολιτική θεματολογία. Ένα από τα πιο γνωστά παραδείγματα είναι το *War Requiem* (1962) του Benjamin Britten, το οποίο συνδυάζει την παραδοσιακή λειτουργία με ποιήματα του Wilfred Owen, ενός στρατιώτη που σκοτώθηκε στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Το έργο αυτό αμφισβητεί την έννοια της θυσίας και του πολέμου, ενώ ταυτόχρονα προσφέρει μια ισχυρή αντιπολεμική δήλωση, επεκτείνοντας τον ρόλο του Ρέκβιεμ από μια θρησκευτική τελετουργία σε ένα κοινωνικό και πολιτικό σχόλιο (Kildea, 2002).

Στη σύγχρονη εποχή, οι συνθέτες συνεχίζουν να πειραματίζονται με την παράδοση του Ρέκβιεμ, εισάγοντας νέες μουσικές και θεματικές κατευθύνσεις. Το *Requiem for My Friend* (1998) του Zbigniew Preisner είναι ένα υβριδικό έργο που συνδυάζει παραδοσιακά στοιχεία με σύγχρονες επιρροές, αναδεικνύοντας την προσωπική και συναισθηματική διάσταση του θανάτου και της μνήμης. Άλλοι συνθέτες, όπως η Sofia Gubaidulina, έχουν ενσωματώσει στοιχεία από άλλες θρησκείες και πολιτισμούς, δημιουργώντας έτσι πολυδιάστατα έργα που αμφισβητούν την παραδοσιακή μονολιθική προσέγγιση του Ρέκβιεμ (Fanning, 2001).

Καλλιτέχνες όπως ο Krzysztof Penderecki και ο György Ligeti έχουν αμφισβητήσει τις παραδοσιακές μορφές του Ρέκβιεμ, χρησιμοποιώντας ατμοσφαιρικούς ήχους, θορύβους και ασυνήθιστα ηχητικά εφέ για να προσφέρουν νέες διαστάσεις στην έννοια του θανάτου και της σωτηρίας. Το έργο του Penderecki, όπως το *Polymorphia*, ενσωματώνει πρωτοποριακές τεχνικές που αμφισβητούν την παραδοσιακή προσέγγιση της θρησκευτικής μουσικής (Anderson, 2021). Το *Requiem* του György Ligeti (1965), χρησιμοποιεί ατονικότητα και μικροπολυφωνία για να δημιουργήσει μια αίσθηση υπαρξιακής αγωνίας και χάους. Το έργο αυτό, παρά την αναφορά του σε παραδοσιακά λειτουργικά κείμενα, αποδομεί εντελώς την κλασική μορφή του Ρέκβιεμ, αντανακλώντας τη ρήξη με τις παραδοσιακές αξίες και την αίσθηση αποξένωσης που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη εποχή (Steinitz, 2003). Αυτή η σύγχρονη επανερμηνεία του Ρέκβιεμ προσφέρει μια νέα κατανόηση και επαφή με την ανθρώπινη κατάσταση και τις υπαρξιακές προκλήσεις της εποχής μας, δημιουργώντας μια νέα μουσική διάσταση που αντηχεί με τη σύγχρονη πραγματικότητα και τις νέες αισθητικές αναζητήσεις.

Η Σύλληψη της Ιδέας και η Αποδόμηση του Ρέκβιεμ

Η αρχική ιδέα για την χρήση της δομής και των μερών ενός Ρέκβιεμ προέκυψε κάπως αφηρημένα. Το βασικότερο σημείο ήταν πως επρόκειτο για φωνητική μουσική και γνώριζα πως ήθελα να ασχοληθώ με ένα μεγάλης διάρκειας έργο, που αφορά κατά βάση την ανθρώπινη φωνή. Στη συνέχεια και λόγω της εκτενούς επαφής μου τα τελευταία τρία χρόνια με την ηλεκτρονική μουσική, τόσο από άποψη παραγωγής όσο και από άποψη εκτέλεσης, μέσω της χρήσης ηλεκτρονικών μηχανημάτων (hardware) και λογισμικών (software), αποφάσισα να παντρέψω φυσικούς και ηλεκτρονικούς ήχους. Έτσι η αρχική ιδέα πήρε τη μορφή σύνθεσης ενός κομματιού για δύο χορωδίες, μια αναλογική (άνθρωποι) και μια ψηφιακή (ηχεία).

Αν και δεν πιστεύω, υπάρχουν ορισμένα στοιχεία που βρίσκω εξαιρετικά ενδιαφέροντα στις θρησκείες, ακόμα και αν μην μπορώ να τα αναγνωρίσω για το λατρευτικό τους περιεχόμενο. Τα πρόσωπα και οι συμβολισμοί που χρησιμοποιούνται, απομακρυσμένα από τον φανατισμό των πιστών, κρύβουν πολλές φορές πανανθρώπινες αλήθειες, οι οποίες με έναν τρόπο μοιράζονται μεταξύ των διαφορετικών χρωιών της πίστης σε μια ανώτερη δύναμη. Το πιο ενδιαφέρον σημείο στην πίστη είναι, κατά την γνώμη μου, η συλλογική πρακτική και η έννοια των ύμνων. Μπορεί το περιεχόμενο της πίστης να μην εκφράζει τη δική μου ιδεολογία και κοσμοθεωρία αλλά το γεγονός ότι πολλοί άνθρωποι πιστεύουν σε μία αλήθεια, που για αυτούς είναι η μοναδική και επιλέγουν να τραγουδήσουν ή να ψάλλουν για να επικοινωνήσουν με το “θείο” είναι κάτι που φέρει τόσο φιλοσοφικό όσο και μουσικολογικό ενδιαφέρον.

Έχοντας κατά νου, από την μία πλευρά, να κρατήσω κάποια μορφολογικά και εννοιολογικά στοιχεία, τα οποία αναδεικνύουν τις συσχετίσεις μεταξύ των μερών του έργου και της λειτουργίας, αλλά από την άλλη, θέλοντας να απομακρυνθώ εντελώς από τον θεολογικό της χαρακτήρα, προσέγγισα το έργο με μια πιο συνειρμική και αισθητική σκοπιά.

Διατηρώντας τον χαρακτήρα, μελετώντας, δηλαδή, άλλα Ρέκβιεμ που έχουν γραφτεί στο παρελθόν, βρίσκοντας κοινά στοιχεία, άντλησα επιρροές από αυτά. Μεταφράζοντας το κείμενο από τα λατινικά, χωρίς την λατρευτική/ θρησκευτική έννοια των στίχων, κράτησα την ουσία και το περιεχόμενό τους, ως τραγούδια/ ύμνοι για τους νεκρούς. Αντιλαμβανόμενος το συναισθηματικό υπόβαθρο και την λειτουργικότητα του κάθε μέρους, προσπάθησα να προσεγγίσω το έργο με μια πιο σύγχρονη και κριτική ματιά.

Σκοπεύω, λοιπόν, να εντάξω στο μέλλον και άλλα μέρη της λειτουργίας, αντιμετωπίζοντάς τα με το ίδιο σκεπτικό και συνθετική λογική. Μέσα από αναφορές και κριτική στην “pop κουλτούρα” και την ειδησεογραφία (media), προσωπικές συσχετίσεις και συνειρμούς, και σαν κεντρική ιδέα τα τραγούδια για τους νεκρούς, η τελική μορφή του έργου, ο συνδυασμός, δηλαδή, των συλλογών από τα “Μέρη ενός Ρέκβιεμ” θα αποτελεί ένα μείγμα ηλεκτροακουστικής σύνθεσης για χορωδία και μουσικού θεάτρου.

Ένα Γενικότερο Σχόλιο για την Συνθετική Προσέγγιση και Αισθητική της Μουσικής μου

Έντονα επηρεασμένος από την ηλεκτρονική μουσική και θεωρώντας θεμέλιο στοιχείο της μουσικής που θέλω να παράγω, επιλέγω να χρησιμοποιώ εκτεταμένα τις επαναλήψεις (λούπες) τότε αυτούσιες και για αρκετή ώρα, δημιουργώντας την κατάσταση της έκστασης (trance), τότε διαρκώς μεταβαλλόμενες, με διαφοροποιήσεις στις εντάσεις και την άρθρωση ή με την χρήση διαφορετικών διαρκειών, δημιουργώντας μεγαλύτερους/ ασυγχρόνιστους κύκλους. Κατά τη γνώμη μου το ανθρώπινο αυτί χρειάζεται κάποιο χρόνο για να συνηθίσει ήχους τους οποίους, κατά πάσα πιθανότητα, δεν έχει ξανακούσει. Μέσω της επανάληψης ο ακροατής/ η ακροάτρια μπορεί να προσεγγίσει ήχους, που μοιάζαν ξένοι κάποια δευτερόλεπτα πριν, με μια κάποιου είδους οικειότητα. Για αυτό τον λόγο προσπαθώ να χρησιμοποιώ επαναλαμβανόμενα μοτίβα, φράσεις και ήχους είτε κατ' εξακολούθηση, είτε επαναφέροντάς τα κατά την διάρκεια του κομματιού, πανομοιότυπα ή εντελώς μεταμορφωμένα/ κρυμμένα.

Σύμφωνα με τον David Huron (2006), η επανάληψη οδηγεί σε μία διαδικασία εξοικείωσης που ενισχύει τη θετική αντίδραση στα ακουστικά ερεθίσματα. Παρομοίως, ο Margulis (2014) αναφέρει ότι η επανάληψη είναι κεντρικός μηχανισμός στη δημιουργία της μουσικής απόλαυσης, καθώς επιτρέπει στους ακροατές να προβλέπουν και να αντιλαμβάνονται καλύτερα τα ηχητικά πρότυπα, γεγονός που τους παρέχει μια αίσθηση ικανοποίησης και ασφάλειας. Οι Levitin και Tirolas (2009) αναδεικνύουν τη σημασία της επανάληψης στη διαδικασία μάθησης και μνήμης, τονίζοντας ότι η συνεχής ακρόαση νέων ήχων διευκολύνει την απομνημόνευσή τους και την ενσωμάτωσή τους στη μακροχρόνια μνήμη. Η εξοικείωση αυτή είναι κρίσιμη, ιδιαίτερα στη σύγχρονη μουσική, όπου χρησιμοποιούνται συχνά ήχοι και δομές που αποκλίνουν από τα παραδοσιακά μουσικά πρότυπα.

Χρησιμοποιώντας τις λούπες ως βάση της μουσικής μου, μπορώ να προσθέσω στοιχεία και να συνδυάσω πολύπλοκους ήχους, χωρίς η σύνθεση να ακούγεται ανούσια υπερφορτωμένη. Τα στοιχεία, τα οποία επαναλαμβάνονται για αρκετή ώρα, δίνουν τη θέση τους στα νέα στοιχεία που ξεπροβάλλουν, μέχρι και αυτά να γίνουν χαλί, μέσω της επανάληψης, για τα επόμενα αναδιδόμενα στοιχεία.

Έχοντας στα αυτιά μου ήχους από μουσικές παραδόσεις τόσο της Ελλάδας και των Βαλκανίων όσο και της Ανατολίτικης και Αφρικάνικης μουσικής παράδοσης, η χρήση μονών μέτρων, πολυρυθμικών και μικροτονικότητας είναι σχεδόν πάντα παρούσα στη μουσική μου. Οι δύο άξονες που πάντα κινούν το ενδιαφέρον μου και οδηγούν την συνθετική μου πρακτική είναι ο ρυθμός (groove) και η χροιά (timbre). Ένας όρος που συνήθως χρησιμοποιώ για να περιγράψω την μουσική που παράγω είναι ο “μαξιμαλιστικός μινιμαλισμός” (maximalist minimalism). Ο χαρακτηρισμός αυτός, εμπεριέχει τις έννοιες της επανάληψης και της ανακύκλωσης του μουσικού υλικού, της πολυπλοκότητας και των πολλαπλών επιπέδων που συνυπάρχουν ταυτόχρονα, ενώ παράλληλα αποτελεί και ένα παράδοξο, μια αντίφαση.

Επίσης σημαντικό στοιχείο στην συνθετική μου διαδικασία είναι η έκπληξη και οι έντονες αλλαγές. Μετά από ένα αρκετά επαναλαμβανόμενο μέρος ή σε διάφορα σημεία κατά την διάρκεια αυτού, είναι σχεδόν απαραίτητη η χρήση κάποιων σπασμάτων (breaks), τα οποία μπορούν να πάρουν τη μορφή αλλαγών στο ρυθμό, το ύψος και τις δυναμικές, απότομα κοψίματα και παύσεις/ αναπνοές, εναλλαγές ανάμεσα στα όργανα της εκάστοτε “ορχήστρας”.

Τέλος, έχοντας την εμπειρία του εκτελεστή και βρίσκοντας τον εαυτό μου πολλές φορές να αναζητά ερμηνευτικές ελευθερίες σε κομμάτια, που για λόγους που αφορούν τον/ την εκάστοτε συνθέτη/ συνθέτρια δεν δίνονται, προσπαθώ να εντάξω στην σύνθεση μου την ελεύθερη βούληση των εκτελεστών και την ανοιχτότητα, όσον αφορά την εκτελεστική προσέγγιση ορισμένων μερών.

βασισμένα στο κείμενο, με το οποίο θα το τροφοδοτήσεις. Πέρα από το κείμενο της λειτουργίας και προφανώς λόγω κάποιας δυσλειτουργίας του προγράμματος, τα ηχητικά αρχεία που προέκυψαν, φέραν και κάποιους περιέργους ήχους στην αρχή ή το τέλος τους. Προσπαθώντας να αγκαλιάσω το παράδοξο και το τυχαίο αλλά και βρίσκοντας ενδιαφέρουσα την αντίθεση στο καθαρά λατρευτικό και χριστιανικό χαρακτήρα των υπόλοιπων στίχων, αποφάσισα να το εντάξω ως μέρος της ηλεκτρονικής σύνθεσης.

Πηγαίνοντας διαρκώς μπρος-πίσω ανάμεσα στην ακουστική και ηλεκτρονική σύνθεση χρησιμοποίησα στοιχεία από την μία στην άλλη και το αντίστροφο. Το sample της φωνής που εμφανίζεται σε άλλες φάσεις πιο κρουστό και σε άλλες φάσεις πιο “ανθρώπινο” προέρχεται από την ηχογράφιση τενούτας από μια μονωδό φίλη μου, την οποία έπειτα επεξεργάστηκα και χρησιμοποίησα σε διαφορετικά σημεία αυτού του μέρους αλλά και των άλλων δύο μερών με παρόμοιο ή εντελώς διαφορετικό τρόπο. Με μια έννοια ήθελα να έχω κάποιους ήχους που να εμφανίζονται από κομμάτι σε κομμάτι, διατηρώντας την ενιαιότητα μεταξύ των μερών. Παράλληλα μέσω της χρήσης παρόμοιων “φωνών” θεωρώ ότι ενισχύεται η ιδέα και ο ρόλος των ηχείων ως ψηφιακή χορωδία.

Σχετικά με τις συνθετικές αναφορές στο *Kyrie*, τόσο το δεύτερο μέρος από το *Requiem* του W. A. Mozart όσο και το *In mémoriam* του Bruno Coulais, από την μουσική του για την ταινία *Τα παιδιά της χορωδίας (Les Choristes)*, επηρέασαν την επιλογή μου για την μουσική γραφή που αποφάσισα να ακολουθήσω στο παρόν μέρος. Στο έργο του, ο Mozart χρησιμοποιεί εκτεταμένα την τεχνική της ερώτησης-απάντησης μεταξύ των φωνών μέσα από επαναλαμβανόμενες μελωδικές φράσεις που κινούνται από φωνή σε φωνή. Οι φράσεις αυτές έχουν έντονα μελισματικό χαρακτήρα και καθώς οι φωνές διασταυρώνονται δημιουργούν μια πυκνή χορωδιακή υφή. Ακόμα, σε πολλά σημεία η ορχήστρα ακολουθεί την χορωδία, μοιράζοντας τις ίδιες φράσεις μεταξύ διαφορετικών μουσικών οργάνων. Στην περίπτωση του *In mémoriam*, ο Coulais χρησιμοποιεί τρεις φωνές της χορωδίας ως συνοδεία στην σολιστική φωνή. Ο χαρακτήρας της συνοδείας είναι κοφτός, σε πολλά σημεία ομοφωνικός και λειτουργεί ως χαλί για τις μακρύτες μελωδικές γραμμές του σολίστ. Όλα τα προαναφερθέντα στοιχεία, συναντώνται και στην δική μου εκδοχή του *Kyrie*, είτε στο μέρος της χορωδίας είτε στο μέρος των ηλεκτρονικών.

Dies Irae

Συνθετικές αναφορές: Giuseppe Verdi - *Requiem, Dies irae*

Alfred Schnittke - *Requiem, Tuba mirum*

Simon Steen-Andersen - *TRIO for Orchestra, Bigband, Choir and Video*

Ακούγοντας και αναλύοντας διάφορες συνθέσεις του *Dies Irae* ανά τις εποχές, συνειδητοποίησα ότι υπάρχει μια κοινή προσέγγιση σε αυτό και αρκετές ομοιότητες οι οποίες δεν συναντώνται αναγκαστικά μεταξύ των υπολοίπων μερών. Ο έντονα θρηνητικός χαρακτήρας του 3ου μέρους της λειτουργίας αποκαλύπτεται αρχικά από τους στίχους: *Dies irae-Dies illa* (η μέρα της οργής, αυτή η μέρα/αναφέρεται στη μέρα της τελικής κρίσης) *Solvat saeclum in favilla* (όλος ο κόσμος θα γίνει στάχτη), *teste David cum Sybilla* (όπως το μαρτύρησε ο Δαβίδ και η Συβίλλα). Το συναισθηματικό βάθος αυτού του μέρους αποτυπώνεται σε όλα τα Ρέκβιεμ, μηδενός εξαιρουμένου, με έντονα στοιχεία διαφωνίας και διακροτήματα, ακραίες εντάσεις και διαφοροποιήσεις στις δυναμικές (με πιο επικρατούσα το *ff*), την αίσθηση του πάθους και της τιμωρίας. Ακολουθώντας αυτή την κατεύθυνση και θέλοντας να επεκτείνω τόσο την έννοια της διαφωνίας όσο και την έννοια του θρήνου στα άκρα, αποφάσισα να φτιάξω ένα κομμάτι το οποίο κινείται στα όρια του ακουστικά δυσάρεστου. Χρησιμοποιώντας ακραίες δυναμικές, θόρυβο, παραμόρφωση (*distortion*), συναισθηματική εκστατικότητα, επιχείρησα να δημιουργήσω μια αποκρουστική και έντονα φορτισμένη ατμόσφαιρα.

00:10 - 00:30

S
A
T
B

fff gradually morphing into ae mp slow vibrato / unsynced

fff gradually morphing into ae mp slow vibrato / unsynced

fff gradually morphing into ae mp slow vibrato / unsynced

fff gradually morphing into ae mp slow vibrato / unsynced

Απόσπασμα από το *Dies Irae*. Η χρήση της φωνής με αντισυμβατικό τρόπο και τα στοιχεία του θορύβου.

Από το αυθεντικό κείμενο διατήρησα μόνο τους πρώτους στίχους (*dies irae, dies illa*) και συνειδητά αφαίρεσα το δεύτερο μέρος (*Solvat saeclum in favilla, teste David cum Sybilla*) καθώς θέλησα να περιορίσω το νοηματικό πλαίσιο στην έννοια της μέρας της καταδίκης, χωρίς τα θεολογικά σημειώματα, μιας καταραμμένης μέρας. Οι στίχοι εμφανίζονται πότε στην κανονική τους μορφή και πότε ανεστραμμένοι, τόσο κάνοντας αναφορά στην ηλεκτρονική τεχνική της αντιστροφής (*reverse*) όσο και ενισχύοντας τον απόκοσμο, αλλόκοτο χαρακτήρα που διέπει το παρόν μέρος.

like singing in reverse se iD ae ir

mf crescendo

like singing in reverse ae ir se iD

mf crescendo

like singing in reverse al li se iD

mf crescendo

like singing in reverse al li se iD

Απόσπασμα από το *Dies Irae*. Η μίμηση των ηλεκτρονικών από την χορωδία.

89

Di es ir ae Di es il la Di es ir ae

Di es ir ae Di es il la Di es ir ae

Di es ir ae Di es il la Di es ir ae

Di es ir ae Di es il la Di es ir ae

Απόσπασμα από το *Dies Irae*.

Η διαρκής επανάληψη των στίχων : *Dies irae - Dies illa* .

Η πλειονότητα των samples που χρησιμοποιήθηκαν στο *Dies Irae* προέρχονται από το ομώνυμο έργο του Giuseppe Verdi, το οποίο αποτελεί την πιο ευρέως γνωστή εκδοχή του μέρους της λειτουργίας. Το *Dies Irae* του Verdi έχει χρησιμοποιηθεί επανειλημμένα στον κινηματογράφο, (Battle Royale, Shutter Island, Mad Max: Fury Road) την τηλεόραση, (The Simpsons, X-Files) σε βιντεοπαιχνίδια (The Evil Within, Final Fantasy XV) αλλά και σε διαφημίσεις, πάντα έχοντας το ρόλο της μουσικής υπόκρουσης σε σκηνές που χαρακτηρίζονται από έντονα, δραματικά συναισθήματα, φόβο και ανατριχίλα.

Χρησιμοποιώντας μικρά αποσπάσματα, εν μέρει αναγνωρίσιμα και εν μέρει παντελώς ξένα, θέλησα να βασίσω την σύνθεσή μου σε κάτι προϋπάρχον. Αυτό αρχικά προέκυψε από την ανάγκη να οδηγήσω, όπως προανέφερα, την έννοια του θρήνου και της δυσαρμονίας στα άκρα. Θέλοντας να παράξω ένα κομμάτι το οποίο στο μεγαλύτερο του μέρος αποτελείται από θόρυβο και έχει αναφορές στην πειραματική μουσική και στο *noise*, χωρίς όμως να καταλήξω σε ένα συνεχές βόμβο (drone) ή μη συντεταγμένους θορύβους. Αλλάζοντας τον τόνο και την διάρκεια (pitch shifting, time stretching), επεξεργάζοντας τους ήχους με εφέ και αυτοματισμούς, συνδυάζοντας διαφορετικά αποσπάσματα ταυτόχρονα είτε σε μορφή κολάζ και χρησιμοποιώντας τους ήχους στην καρκινική τους μορφή, βρέθηκα με ένα αποτέλεσμα που συνειδητά ή υποσυνείδητα δημιουργεί την αίσθηση του οικείου, έχοντας όμως μια εντελώς νέα μορφή.

Η χρήση του ραδιοστατικού θορύβου, στην αρχή σηματοδοτεί ή προμηνύει το κακό ενώ η επανεμφάνιση του λειτουργεί συνδετικά ανάμεσα στους ήχους της χορωδίας και τους ήχους της ορχήστρας (ηλεκτρονικών) επαναφέροντας τις ανθρώπινες φωνές και συνάμα το κείμενο στο προσκήνιο καθώς μέχρι πριν επιτελούσαν συνοδευτικό ρόλο. Σε αυτό το μέρος, κατά την άποψή μου, τα ηχεία μετατρέπονται σε μια ψηφιακή ορχήστρα που άλλοτε υποκρούει και άλλοτε υπερिशύει της ανθρώπινης χορωδίας.

Σχετικά με τις συνθετικές αναφορές στο *Dies Irae*, τόσο το *Dies Irae* από το Ρέκβιεμ του Giuseppe Verdi, όσο και το έργο του Simon Steen-Andersen *TRIO for Orchestra, Bigband, Choir and Video* λειτούργησαν επιδραστικά στην σύνθεση του μέρους των ηλεκτρονικών. Η ιδέα του Andersen να χρησιμοποιήσει μια κλασική ορχήστρα, μια ορχήστρα πνευστών και μια χορωδία, αντιπαραβάλλοντάς τα αναλογικά αυτά στοιχεία, με το ψηφιακό του βίντεο και των ηχογραφήσεων από άλλες ορχήστρες και χορωδίες, δείγματα των οποίων χρησιμοποίησε για την σύνθεση του, μου φάνηκε πολύ ενδιαφέρουσα. Με παρόμοιο τρόπο, συνέλλεξα ηχογραφήσεις από το *Dies Irae* του Verdi, το οποίο λειτούργησε ως βασικός πυρήνας της σύνθεσής μου. Επεξεργάστηκα το υλικό σε βάθος, θέλοντας να χρησιμοποιήσω τον ψηφιοποιημένο και παραμορφωμένο ήχο της ορχήστρας, ως ένα επιπλέον στοιχείο που τονίζει την αίσθηση της δυσφορίας και του αλλόκοτου. Στο *Tuba mirum* από το Ρέκβιεμ του Alfred Schnittke, η χορωδία επαναλαμβάνει το κείμενο τότε ομοφωνικά και μονοφωνικά σαν ένα οστινάτο-ισοκράτη και τότε αντιφωνικά δημιουργώντας ασυγχρόνιστες φράσεις που κινούνται παράλληλα. Η γραφή του Schnittke για το μέρος της χορωδίας είναι αρκετά απλή και επαναλαμβανόμενη, όμως με την χρήση των διαφωνιών, των ακραίων δυναμικών και των ηχητικών επιλογών στο μέρος της ορχήστρας επιτυγχάνεται ένας έντονα δραματικός χαρακτήρας.

Lux Aeterna

Συνθετικές αναφορές: György Ligeti, *Lux Aeterna*
Tristan Murail - *Gondwana*

Το *Lux aeterna* (αιώνιο φως) συναντάται στο *Communio*, το οποίο κάποιες φορές αποτελεί το τελευταίο μέρος της λειτουργίας ενώ σε άλλες περιπτώσεις ακολουθείται από το *Libera me*. Όπως και άλλοι συνθέτες στο παρελθόν (John Rutter, Maurice Duruflé, Gabriel Fauré) αποφάσισα να χρησιμοποιήσω το *Lux aeterna* με την λογική του τελευταίου μέρους της λειτουργίας, ξανά, αποφεύγοντας τις θρησκευτικές σημειολογίες και εστιάζοντας στην ευρύτερη έννοια του φωτός, ως πηγή αισιοδοξίας και ελπίδας.

Ως τελευταίο, καταληκτικό μέρος, αντιμετώπισα το *Lux aeterna* με διαφορετικό τρόπο από τα άλλα δύο μέρη. Η αρχή του, αν και φαινομενικά ασύνδετη με το δεύτερο, πιο ήπιο και “μονότονο” τμήμα, λειτουργεί για μένα ως μια σύντομη, αφηρημένη επανάληψη (*recap*) του ό,τι έχει συμβεί μέχρι εκείνη τη στιγμή στη λειτουργία. Οι λέξεις “φως”, “αένο” και “αιώνια ανάπαυση” χρησιμοποιούνται τόσο για το εννοιολογικό τους περιεχόμενο, μεταφρασμένες από το λατινικό κείμενο στα Ελληνικά αλλά και για την ηχητική τους διάσταση. Η λέξη “φώς”, η οποία έχει έντονα κρουστό χαρακτήρα και αντιπαραβάλλεται με την λέξη “αένας”, αποτελούμενη κατά κύριο λόγο από φωνήεντα, η οποία έχει ένα πιο απλωμένο και λυρικό χαρακτήρα. Η επανάληψη των λέξεων “αιώνια ανάπαυση” δημιουργεί ενδιαφέρουσες παρηγήσεις μεταξύ των φωνών. Στο τέλος του πρώτου τμήματος, οι ηχητικές οδηγίες προς τους εκτελεστές/ τις εκτελέστριες και η μίμηση των ήχων των ηλεκτρονικών προκαλούν μια αίσθηση ανακούφισης ανάμεικτης με ανησυχία, ίσως το τέλος είναι κοντά αν και αβέβαιο.

fos fos fos fos fos fos fos fos fos
ritardando independently of the other voices

fos fos fos fosfos fos fos fos fos fos fos
ritardando independently of the other voices

fos fos fos fos fos fosfos fos fos fos fos fos
ritardando independently of the other voices

fosfos fos fos fos fos fos fos fos fos fos
ritardando independently of the other voices

Αποσπάσματα από το *Lux aeterna*. Η χρήση των λέξεων φως και αένας και η υποδηλωτική σημειογραφία.

phrase 2 [00:16 - 00:32]

α na
random pitches mp alternate between long and short accented vowels ff accelerando dependent on the other voices f

ο α ε na
random pitches mp mf alternate between long and short accented vowels ff accelerando dependent on the other voices pp

ε na ο α
random pitches f alternate between long and short accented vowels p accelerando dependent on the other voices f mp

na ο α ε
random pitches mf alternate between long and short accented vowels pp accelerando dependent on the other voices f mf

Ακολουθως, το πολύ αργό ανέβασμα του μπάσου βόμβου (bass drone) με μόνες διαφοροποιήσεις, κάποιους αρμονικούς που σβήνουν και ξαναεμφανίζονται, χρησιμοποιείται ως χαλί για να πατήσουν οι μικροτονικές συνηχήσεις της χορωδίας. Η αρχή του δεύτερου τμήματος λειτουργεί ως μια πολυαναμενόμενη αποκλιμάκωση και ηρεμία. Ακόμα και σε αυτή την περίπτωση όμως, με την είσοδο των φωνών, κυριαρχεί ένα μυστηριώδες (eerie) στοιχείο και αίσθηση της αναστάτωσης. Παρά τις ενδείξεις ότι κάτι δυσσίωνο πρόκειται να συμβεί, θεωρώ πως η αρχή αυτού του τμήματος έχει τον ρόλο της νηνεμίας πριν την τελευταία καταιγίδα. Οι φωνές, μέσω της επανάληψης και των απαντών, μικροτονικών διακροτημάτων, μετά από κάποιο σημείο γίνονται αντιληπτές σαν μέρος της συνολικής υφής δίνοντας έτσι χώρο στις φωνές που επιλέγουν να απαγγείλουν ψιθυριστά το υπόλοιπο κείμενο.

02:40 - 03:40

soprano 2
 voices fade in at their own time
 repeating the highlighted phrase
 Lux aeterna
 mp

alto 2
 Lux aeterna
 mp

alto 1
 Lux aeterna
 mp

voices fade in at their own time
 repeating the highlighted phrase

Απόσπασμα από το *Lux aeterna*.
 Οι ασυγχρόνιστες επαναλήψεις
 των μικροτονικών φράσεων και ο
 σχηματισμός διακροτημάτων

Η χρήση της λέξης “amen” και η προφορά της με ποικίλους τρόπους, σχετίζεται με την εμφάνιση της λέξης αυτής σε διαφορετικές θρησκείες και πολιτισμούς, έχοντας, όμως, πάντα την ίδια σημασιολογία και σημαντικότητα. Η τελευταία καταιγίδα ξεκινάει με τα αναδυόμενα *amen breaks*, τα οποία καταλήγουν να υπερκαλύψουν τα πάντα πριν την τελική ατάκα της χορωδίας με ένα ομοφωνικό “v”. Η χρήση των *amen breaks* σχετίζεται συνειρμικά με τη λέξη “amen”, την οποία η χορωδία επαναλαμβάνει κατά τα τελευταία δευτερόλεπτα του έργου ενώ παράλληλα επιβεβαιώνει και την αίσθηση ότι κάτι έντονο θα επανέλθει στην ατμόσφαιρα. Αποτελεί αρκετά προσωπικό στοιχείο, καθώς το χρησιμοποιώ εκτεταμένα στις μουσικές μου παραγωγές και θεωρώ σημαντική την χρήση του, γενικότερα, ως μνεία στις δεκαετίες του 1980 και 1990 όπου και πρωτοεμφανίστηκε η έννοια της ψηφιακής δειγματοληψίας (digital sampling) στην ηλεκτρονική και *hip-hop* μουσική (βλ. σελ.11). Πιο συγκεκριμένα πρόκειται για το 4μετρο σόλο τυμπάνων (drums solo) του Gregory C. Coleman, από το τραγούδι “Amen Brother” των “The Winstons” (1969). Το Amen Break έχει χρησιμοποιηθεί σε χιλιάδες κομμάτια και παραμένει σημαντικό στη σύγχρονη μουσική παραγωγή, επηρεάζοντας διάφορα είδη μουσικής.

Οι συνθετικές αναφορές στο *Lux aeterna*, σχετίζονται με την χρήση της μικροτονικότητας και την αντιμετώπιση της αρμονίας του κομματιού με μη διατονικό τρόπο. Ο György Ligeti στο *Lux aeterna* χρησιμοποιεί την τεχνική της μικροπολυφωνίας, δηλαδή την χρήση πολλών, πυκνών φωνητικών γραμμών (κανόνων) με μικρές χρονικές αποκλίσεις, η οποία δημιουργεί ένα θολό ηχητικό αποτέλεσμα (Ligeti-Varnai, 1983). Εμπνευσμένος από αυτούς τους ήχους, θέλησα να αναδημιουργήσω μια στατική πολυφωνία χρησιμοποιώντας παράλληλα την υποδηλωτική σημειογραφία και αφήνοντας τα μέλη της χορωδίας να κινηθούν ελεύθερα μέσα στο ηχητικό νέφος. Ο Tristan Murail, ως συνθέτης φασματικής μουσικής, στο έργο του *Gondwana*, διερευνά τον τρόπο με τον οποίο οι αρμονικές σχέσεις που προκύπτουν από την ανάλυση ενός ήχου μπορούν να αποτελέσουν βάση για την οργάνωση τόσο της κάθετης (αρμονικής) όσο και της οριζόντιας (μελωδικής) διάστασης της μουσικής (Murail, 2005). Αν και στην περίπτωση του *Lux aeterna* δεν χρησιμοποιώ την ανάλυση ενός φάσματος για να δομίσω το αρμονικό μου υλικό, χρησιμοποιώ σαν αρμονική βάση για την αρμονία της χορωδίας, ένα δείγμα που χρησιμοποιείται στο μέρος των ηλεκτρονικών και το οποίο έχει υποστεί χρονική μεταβολή (time stretch). Αντίστοιχα η προσέγγιση της “ενορχήστρωσης” των ηχείων δανείζεται αρκετά στοιχεία από την φασματική μουσική, τόσο συνθετικά όσο και αισθητικά, τονίζοντας, για παράδειγμα, διαφορετικούς αρμονικούς στον μπάσο βόμβο ή οργανώνοντας τα φωνητικά samples όχι τόσο αρμονικά αλλά ηχητικά (βάση της χροίας).

Ο Ρόλος της Χορωδίας / Ο Ρόλος των Ηλεκτρονικών

Προτού γράψω οποιαδήποτε νότα στο πεντάγραμμο ή παράγω οποιοδήποτε ήχο στον σταθμό επεξεργασίας ψηφιακού ήχου (Digital Audio Workstation) που αποφάσισα να χρησιμοποιήσω (Ableton Live) ξεκίνησα να σκέφτομαι τρόπους με τους οποίους μπορώ να συνδυάσω τους δύο αυτούς κόσμους, τον ψηφιακό και τον αναλογικό. Θέλοντας να αναδείξω τις υπεροχές αλλά και τις ελλείψεις του ενός απέναντι στον άλλο, να εξερευνήσω τα όριά τους, δοκίμασα να μιμηθώ ηλεκτρονικούς ήχους με την χρήση της φωνής και φυσικούς ήχους με την χρήση των ηλεκτρονικών. Πέρα από την σύγκριση και την αξιολόγησή τους, στο πόσο πιστά ή όχι μπορούν να αποδώσουν τον εκάστοτε ήχο, θέλησα να βρω τους πιο λειτουργικούς τρόπους να τα χρησιμοποιήσω προς όφελός μου. Έτσι σε μεγάλο βαθμό κατέληξα να χρησιμοποιώ την ανθρώπινη χορωδία ως φορέα του κειμένου και του νοηματικού περιεχομένου και την ψηφιακή χορωδία/ ορχήστρα ως φορέα του αισθητικού και ατμοσφαιρικού περιεχομένου. Σε πολλές περιπτώσεις, προφανώς, οι ρόλοι αντιστρέφονται ή η διάκριση αυτή δεν είναι τόσο αντιληπτή. Παρόλα αυτά, έστω και αφηρημένα, ο προαναφερθείς διαχωρισμός με βοήθησε να μοιράσω τους ρόλους και τις λειτουργίες κατ'αντιστοιχία στις δύο "φωνές".

Η χορωδία, ως ο ανθρώπινος παράγοντας του έργου, φέρει τον ρόλο του αφηγητή της ιστορίας, όχι όπως έχει γραφτεί και ειπωθεί μέσα από το αυθεντικό, λατινικό κείμενο, αλλά προσαρμοσμένο στις ανάγκες του έργου και εξυπηρετώντας τους σκοπούς και τη λειτουργικότητα αυτού. Η αφαίρεση ορισμένων στίχων και η προσθήκη νέων, υπογραμμίζει ακριβώς αυτή την αντίθεση. Αν και θα μπορούσα να χρησιμοποιήσω δικές μου ηχογραφήσεις του κειμένου ή αποσπάσματα από ήδη υπάρχουσες ηχογραφήσεις, αποφάσισα να αναθέσω το κείμενο αποκλειστικά στην χορωδία. Μόνη εξαίρεση αποτελούν τα samples που χρησιμοποίησα στο *Kyrie Eleison* τα οποία όμως εμφανίζονται τόσο επεξεργασμένα που το νόημά τους είναι σε κάποιες περιπτώσεις δυσδιάκριτο. Η γραφή της χορωδίας είναι σε μεγάλο βαθμό ομοφωνική, θέλωντας να τονίσω τον συλλογικό χαρακτήρα της εκκλησιαστικής πράξης, όπου δυνάμει οποιοσδήποτε μπορεί να λάβει μέρος στον ψαλμό. Παράλληλα με την χρήση κάποιων διευρυμένων τεχνικών και σύνθετων ρυθμικών συνηγήσεων, θέλησα να δώσω στην χορωδία έναν μη οργανικό χαρακτήρα, οδηγώντας την πιο κοντά στον χαρακτήρα των ηλεκτρονικών. Αντλώντας επιρροή από την λατρευτική μουσική πολλών θρησκειών (Χριστιανισμός, Ισλάμ, Ιουδαϊσμός, Θιβητιανικός Βουδισμός, Σουφισμός) στην οποία συναντάται ομοφωνική, μονοφωνική υφή (πολλές φορές με την προσθήκη ισοκράτη) και συνδυάζοντας την με χορωδιακή μουσική του μακρινού και κοντινού παρελθόντος (J.S. Bach - *Chorales*, W. A. Mozart - *Requiem* / Morton Feldman – *3 voices*, György Ligeti – *Nonsense Madrigals*) αλλά και μουσική του παρόντος χρόνου (Caroline Shaw - *Partita for 8 voices*, Meredith Monk – *Hoquetus*) κατέληξα σε ένα αισθητικό μείγμα που μεταφράζεται με τον δικό μου ήχο.

Τα ηλεκτρονικά, δεδομένου του εύρους των ήχων που μπορούν να αποτυπώσουν, ανέλαβαν πολλαπλούς ρόλους. Οι δύο βασικοί είναι αυτοί της ψηφιακής χορωδίας και της ψηφιακής ορχήστρας. Τα ηχεία, τότε αναπαράγοντας πιστά την ανθρώπινη φωνή (*Lux Aeterna*) και τότε μια παραμορφωμένη/ ψηφιοποιημένη μορφή αυτής (*Kyrie Eleison*), αντιτίθενται στον φυσικό ήχο της αναλογικής χορωδίας. Τα δείγματα που χρησιμοποιήθηκαν στο *Dies Irae*, προερχόμενα από ορχηστρική μουσική, αλλά επεξεργασμένα με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι δύσκολα αναγνωρίσιμα λειτουργούν άλλοτε με υποστηρικτικό τρόπο (συνοδεία) και άλλοτε βγαίνουν πιο μπροστά από τις φωνές ή υπάρχουν χωρίς αυτές (ορχηστρικό μέρος). Η χρήση, ήδη υπάρχοντων δειγμάτων σε αντίθεση με την εκ νέου σύνθεση μουσικού υλικού για ψηφιακά όργανα είναι συνειδητή και

συνδέεται με τις αναφορές στην “ρορ κουλτούρα” αλλά και την επανάχρηση/ ανακύκλωση μουσικού υλικού στα πλαίσια της *μουσικής οικολογίας* (βλ. σελ.13). Επιπροσθέτως, η τοποθέτηση των ηχείων περιμετρικά του κοινού δημιουργεί την αίσθηση ενός ψηφιακού χώρου που λειτουργεί ανεξάρτητα αλλά και σε συνάρτηση με την ακουστική του χώρου στον οποίο εκτελείται το έργο. Για παράδειγμα οι ήχοι μπορεί να ξεκινούν από το μπροστά μέρος της αίθουσας και να κατευθύνονται προς τα πίσω, ή μπορεί να έρχονται μια από τα δεξιά και μια από τα αριστερά, ορίζοντας τον ακουστικό χώρο ως το εικονικό παραλληλόγραμμο ανάμεσα στο πρώτο και το τελευταίο ζευγάρι των ηχείων. Από εκεί και πέρα, ο ήχος πολλαπλασιάζεται και διαχέεται στον χώρο, ακούγονται οι αντηχήσεις και οι αντανakλάσεις του. Ο ήχος, δηλαδή, ηχεί στον φυσικό χώρο. Το παιχνίδι ανάμεσα στον τεχνητό και φυσικό χώρο, τις αναλογικές και ψηφιακές φωνές, αποτέλεσε στοιχείο εξερεύνησης καθ’ όλη την διάρκεια της σύνθεσης του έργου και της επιτέλεσης της διπλωματικής μου εργασίας.

Δειγματοληψία / Sampling

Το Sampling, στα ελληνικά δειγματοληψία, αποτελεί την πρακτική της επαναχρησιμοποίησης ηχητικών αποσπασμάτων από προϋπάρχουσες ηχογραφήσεις για τη δημιουργία νέων μουσικών έργων. Το sampling έχει βαθιές ρίζες στην ιστορία της μουσικής και εξελίχθηκε μέσα από διάφορα στάδια τεχνολογικής προόδου και καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η προέλευσή του μπορεί να εντοπιστεί στις αρχές του 20ού αιώνα, με πρωτοποριακές μορφές τέχνης και πρακτικής όπως αυτές των Ντανταϊστών και των Φουτουριστών, που χρησιμοποιούσαν τα κολάζ ήχων και θορύβων ως μέσο αμφισβήτησης των συμβατικών εννοιών της μουσικής δημιουργίας. Δεν είναι τυχαίο ότι η ανάγκη να χρησιμοποιηθούν τέτοιοι ήχοι στην μουσική πράξη συνέπεσε με την ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας και την βιομηχανοποίηση. Οι πρωτοπόροι της μουσικής σύνθεσης των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα όπως οι ντανταϊστές Hugo Ball, Arthur Segal και οι φουτουριστές Filippo Tommaso Marinetti, Luigi Russolo θέλησαν να μιμηθούν ή να αναπαράξουν τους νέους ήχους που εμφανίζονταν ηχητικό τοπίο των πόλεων (Demers, 2006).

Αργότερα, κατά την δεκαετία του 1940, στην Γαλλία αναπτύχθηκε από τον Pierre Schaeffer στη Γαλλία, η *musique concrete*, (συγκεκριμένη μουσική) η οποία αποτέλεσε ένα σημαντικό βήμα στην ιστορία του sampling. «Η *musique concrète* ορίζεται ως η χρήση ηχογραφημένων φυσικών ήχων, τα οποία επεξεργάζονται με τεχνικές όπως το κόψιμο και η επανεγγραφή, δημιουργώντας μουσικές συνθέσεις βασισμένες σε αυτά τα ηχητικά δείγματα» (Manning, 1985). Χρησιμοποιώντας μαγνητοταινίες, ο Schaeffer συνέλεγε και επεξεργαζόταν ηχητικά αποσπάσματα από το περιβάλλον και άλλες πηγές, τα οποία στη συνέχεια συνέθετε σε νέες, αφαιρετικές μουσικές συνθέσεις. Αυτή η τεχνική άνοιξε τον δρόμο για τη χρήση προηχογραφημένων ήχων, με νέους τρόπους και διαφορετικό περιεχόμενο, δίνοντας τη δυνατότητα στους μουσικούς να “ανακυκλώνουν” ήχους (Cox/ Warner, 2004).

Το sampling απέκτησε επιπλέον αναγνωρισιμότητα με την μαζική χρήση του κατά τη δεκαετία του 1980, η οποία συνέπεσε με την άνοδο της hip hop μουσικής. Καλλιτέχνες όπως οι Grandmaster Flash και οι Public Enemy άρχισαν να ενσωματώνουν samples από funk, soul, και rock κομμάτια, στις παραγωγές τους (Sullivan, 1999). Με αυτόν τον τρόπο, προέκυπταν νέες συνθέσεις που αντανakλούσαν την κουλτούρα του δρόμου και την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής. Και σε αυτή την περίπτωση καθοριστικό ρόλο έπαιξε η εξέλιξη της τεχνολογίας. Η εμφάνιση των ψηφιακών δειγματοληπτών (digital samplers) όπως το Akai MPC, επέτρεψαν στους παραγωγούς εκείνης της

περιόδου να απομονώνουν, να επεξεργάζονται και να επαναχρησιμοποιούν ηχητικά δείγματα με ακρίβεια (Schloss, 2004). Τα ίδια μηχανήματα αυτούσια ή στην εξελιγμένη τους μορφή χρησιμοποιούνται ακόμα και σήμερα από συνθέτες ηλεκτρονικής μουσικής και μουσικούς παραγωγούς.

Σήμερα, το sampling αποτελεί κοινή πρακτική σε διάφορα μουσικά είδη, από την pop μέχρι την ηλεκτρονική χορευτική μουσική (EDM). Πέραν της τεχνολογικής προόδου που έχει έχει ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη πιο σύνθετων μηχανημάτων επεξεργασίας και διαχείρισης δειγμάτων, παρατηρούνται πλέον και πολλές αλλαγές στην νομική και ηθική σφαίρα του ζητήματος, καθώς οι διαμάχες για τα δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας έχουν οδηγήσει σε πιο αυστηρούς κανόνες και μεταρρυθμίσεις. Παρά τις προκλήσεις αυτές, το sampling παραμένει μια κρίσιμη πρακτική στη μουσική παραγωγή, ενσωματώνοντας τη φιλοσοφία της ανακύκλωσης και της επαναχρησιμοποίησης στη δημιουργική διαδικασία (Demers, 2006).

Κατά τη γνώμη μου το ζήτημα είναι και πολιτικό. Η μουσική θα έπρεπε να είναι προσβάσιμη σε όλους και χωρίς ανταλλακτικό χαρακτήρα. Το ίδιο και η χρήση και επανάχρηση μουσικών αποσπασμάτων άλλων καλλιτεχνών με σκοπό τη δημιουργία νέων μουσικών συνθέσεων. Απαραίτητη προϋπόθεση είναι η αναφορά στο έργο και το όνομα του καλλιτέχνη/ της καλλιτέχνιδας. Το ζήτημα γίνεται πιο ευαίσθητο και χρήζει ειδικότερης μεταχείρισης όταν το sampling αφορά ξένους μουσικούς πολιτισμούς. Στην περίπτωση αυτή, η έννοια της παράθεσης (quoting) δεν απέχει πολύ από την πολιτιστική ιδιοποίηση (cultural appropriation), για αυτό και είναι σημαντικό, πέρα από την αναφορά στον/ στην καλλιτέχνη και το έργο του/ της, να γίνεται λόγος και για το πολιτιστικό/ πολιτισμικό υπόβαθρο από το οποίο προέρχεται και να υπάρχει πλήρη διαφάνεια στον τρόπο και τον λόγο της χρήσης των αποσπασμάτων αυτών.

Παίρνοντας ως δεδομένο πως η παρθενογέννηση δεν υφίσταται και θεωρώντας πως η ίδια η δημιουργική διαδικασία αφορμάται και επηρεάζεται άμεσα, με τρόπο συνειδητό ή ασυνείδητο από τα προσλαμβάνοντα ερεθίσματα του/ της κάθε δημιουργού, πιστεύω πως οφείλουμε να παραδεχτούμε την σημαντικότητα του sampling και του quoting και να νομιμοποιήσουμε/ κανονικοποιήσουμε την χρήση τους στη συνθετική διαδικασία.

Όσον αφορά τα πνευματικά δικαιώματα και την απόδοση χρηματικών πόρων στους/ στις δημιουργούς που έχουν υποστεί λογοκλοπή, αν και το βρίσκω δίκαιο και έλλογο επιχείρημα, είναι δεδομένο ότι το μεγαλύτερο μέρος των εσόδων από τις κερδισμένες δικαστικές διεκδικήσεις πηγαίνει στις εταιρίες που εκπροσωπούν τους/ τις καλλιτέχνες και σχεδόν ποτέ απευθείας στους ίδιους/ στις ίδιες. Και προφανώς, την πρόσβαση σε αυτού του είδους την δικαιοσύνη έχουν όσοι/ όσες έχουν τη δυνατότητα να προσλάβουν κάποιον/ κάποια εκπρόσωπο. Κανένας λόγος για μικρότερου μεγέθους και δημοτικότητας καλλιτέχνες η μουσική των οποίων χρησιμοποιείται, σε περιπτώσεις ακόμα και αυτούσια, χωρίς καμία αναφορά και καμία ελπίδα απόδοσης δικαιοσύνης σε περίπτωση δικαστικής διαμάχης απέναντι σε μια πολυεθνική.

Μουσική Οικολογία

Η μουσική οικολογία αποτελεί ένα πεδίο έρευνας που εξετάζει τις σχέσεις μεταξύ της μουσικής, των ήχων και του περιβάλλοντος, αναλύοντας τις επιπτώσεις που έχουν οι μουσικές πρακτικές στο φυσικό και κοινωνικό οικοσύστημα. Το πεδίο αυτό συνδυάζει την οικολογική σκέψη με τη μουσική, εξετάζοντας πώς οι ήχοι μπορούν να επηρεάσουν ή να αντανakλάσουν τις σχέσεις μεταξύ ανθρώπου και φύσης. Η μουσική οικολογία εμπνέεται από την έννοια της "οικολογίας του ήχου" που προτάθηκε από τον R. Murray Schafer στο έργο του *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977), όπου εισάγεται η ιδέα ότι οι ήχοι ενός τόπου - το "ηχοτοπίο" (soundscape) - είναι αναπόσπαστο μέρος της ταυτότητάς του.

Ένα σημαντικό στοιχείο της μουσικής οικολογίας είναι η επαναχρησιμοποίηση και η επανανοηματοδότηση ήχων, τη χρήση, δηλαδή, προϋπάρχοντων ηχητικών αποσπασμάτων σε νέες μουσικές συνθέσεις, ανανεώνοντας τη σημασία τους μέσα από νέα συμφραζόμενα. Αυτές οι πρακτικές αποκτούν ιδιαίτερη σημασία σε μια εποχή που η ανακύκλωση και η βιωσιμότητα αποτελούν κεντρικά ζητήματα. Οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν παλιούς ήχους, είτε από αναλογικά μέσα είτε από παλιές ηχογραφήσεις, για να δημιουργήσουν νέα έργα που φέρουν μαζί τους ένα πνεύμα επανεκτίμησης και ανανέωσης. Η επαναχρησιμοποίηση και η επανανοηματοδότηση, όχι μόνο συνεισφέρουν στη δημιουργία νέων πολιτιστικών προϊόντων, αλλά και προωθούν την ιδέα της επανάχρησης στο ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο (Demers, 2010).

Η μουσική οικολογία μελετά τις επιπτώσεις της ανθρώπινης δραστηριότητας στο ηχοτοπίο και εξετάζει τρόπους με τους οποίους η μουσική μπορεί να αναπτυχθεί με σεβασμό προς το περιβάλλον. Αυτή η προσέγγιση περιλαμβάνει την ανάλυση των ήχων της φύσης, των αστικών περιβαλλόντων, καθώς και της αλληλεπίδρασης ανθρώπου-φύσης μέσω της μουσικής. Η μουσική οικολογία προσεγγίζει τον ήχο όχι μόνο ως καλλιτεχνικό προϊόν, αλλά και ως στοιχείο του περιβάλλοντος που πρέπει να προστατευθεί και να κατανοηθεί σε βάθος.

Η θεωρία της μουσικής οικολογίας συνδέεται επίσης με τις έννοιες της ακουστικής οικολογίας και της ηχητικής οικολογίας (acoustic ecology και sound ecology), οι οποίες εξετάζουν πώς οι ήχοι αλληλεπιδρούν με το περιβάλλον και πώς η ηχητική μας κουλτούρα μπορεί να προσαρμοστεί για να προστατεύσει τα ευαίσθητα ηχοτοπία. Ο Barry Truax, στο βιβλίο του *Acoustic Communication* (1984), εξετάζει τη σημασία της ηχητικής επικοινωνίας για την κατανόηση του περιβάλλοντος και της κοινότητας, προσφέροντας σημαντικές συνεισφορές στη μελέτη της ηχητικής οικολογίας. Παράλληλα, ο Douglas Kahn, στο έργο του *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts* (1999), εξετάζει την ιστορία του ήχου στις τέχνες, αναλύοντας πώς οι καλλιτέχνες έχουν επαναχρησιμοποιήσει ήχους και θορύβους για να σχολιάσουν ή να επανανοηματοδοτήσουν το περιβάλλον τους. Ο Kahn αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο οι ηχητικές πρακτικές μπορούν να αποτελέσουν έναν τρόπο να κατανοήσουμε τις σχέσεις μας με το περιβάλλον και να αναπτύξουμε μια πιο βιώσιμη προσέγγιση στη μουσική δημιουργία.

Επιπλέον, η μουσική οικολογία ενθαρρύνει τη σύνθεση μουσικών έργων που αντανakλούν τις περιβαλλοντικές ανησυχίες και προάγουν την οικολογική ευαισθητοποίηση. Αυτή η προσέγγιση αναγνωρίζει τη δύναμη της μουσικής να επηρεάζει και να διαμορφώνει την αντίληψη του κοινού σχετικά με το περιβάλλον, καθιστώντας τη μουσική ένα εργαλείο για την προώθηση της περιβαλλοντικής συνείδησης και δράσης. Έχει, επομένως, ενδιαφέρον τόσο από μουσικολογικής και πολιτικής όσο και από περιβαλλοντολογικής και κοινωνικής απόψεως.

Μουσική Απροσδιοριστία/ Υποδηλωτική Σημειογραφία (Suggestive Notation)

Η απροσδιοριστία (indeterminacy) στη μουσική, γνωστή ως *aleatoric music* ή *chance music*, αποτελεί μια από τις πιο καινοτόμες προσεγγίσεις στη μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα (Griffiths, 2011). Εμπνευσμένη από φιλοσοφικά ρεύματα όπως ο υπαρξισμός και η θεωρία του χάους, η τυχαιότητα στη μουσική προσφέρει μια διαφορετική οπτική γωνία στη σύνθεση, επιτρέποντας τη δημιουργία έργων που χαρακτηρίζονται από απρόβλεπτες και μη επαναλαμβανόμενες ηχητικές δομές (Pritchett, 1996). Η εισαγωγή της τυχαιότητας στη μουσική σύνθεση οφείλεται κυρίως στον Αμερικανό συνθέτη John Cage, ο οποίος τη δεκαετία του 1950 εισήγαγε την έννοια του "τυχαίου" στη μουσική (Revill, 2014). Το έργο του *Music of Changes* (1951) αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της προσέγγισης, όπου οι αποφάσεις για τη σύνθεση των ήχων λαμβάνονταν με βάση το ριζιμο νομισμάτων και τη χρήση του αρχαίου κινεζικού βιβλίου της μαντείας *I Ching* (Nicholls, 2007). Μέσα από αυτή τη διαδικασία, ο Cage επιδίωξε να αποστασιοποιηθεί από τον παραδοσιακό έλεγχο του συνθέτη πάνω στο έργο, αφήνοντας το τελικό αποτέλεσμα να καθοριστεί από την τύχη.

Η ιδέα της απροσδιοριστίας δεν ήταν απολύτως νέα. Πριν από τον Cage, ο 18ος αιώνας είχε δει τη χρήση τυχαίων διαδικασιών στη μουσική με τα λεγόμενα "μουσικά παιχνίδια ζαριών" (*musikalisches Würfelspiel*), όπου οι μουσικοί χρησιμοποιούσαν ζάρια για να συνθέσουν μουσικά κομμάτια από προκαθορισμένες δομές (Sonneck, 1907). Ωστόσο, οι προσπάθειες αυτές παρέμειναν περιθωριακές και δεν είχαν την ίδια επιρροή στη μουσική σκηνή όπως τα μεταγενέστερα έργα του Cage (Griffiths, 2011). Μετά τον Cage, η τυχαιότητα έγινε εργαλείο για πολλούς σύγχρονους συνθέτες. Ο Πολωνός συνθέτης Witold Lutosławski, για παράδειγμα, χρησιμοποίησε τη μέθοδο της "ελεγχόμενης τυχαιότητας" (*controlled aleatorism*) στα έργα του, όπως το *Jeux Vénitiens* (1961). Σε αυτά τα έργα, οι μουσικοί καλούνταν να παίξουν τμήματα της παρτιτούρας με τυχαίο ρυθμό ή να επιλέξουν τη σειρά εκτέλεσης συγκεκριμένων τμημάτων, δημιουργώντας μια απρόβλεπτη αλλά ελεγχόμενη μουσική δομή (Stucky, 1981).

Η τυχαιότητα στη μουσική δεν περιορίζεται μόνο στη σύνθεση, αλλά επεκτείνεται και στην εκτέλεση. Έργα όπως το *In C* (1964) του Terry Riley επιτρέπουν στους μουσικούς να επαναλαμβάνουν φράσεις ελεύθερα, χωρίς συγκεκριμένο χρονοδιάγραμμα, γεγονός που οδηγεί σε μια μοναδική εκτέλεση κάθε φορά (Mertens, 1983). Στη σύγχρονη εποχή, η χρήση υπολογιστών και αλγορίθμων έχει επιτρέψει τη δημιουργία ακόμα πιο περίπλοκων και απρόβλεπτων μουσικών συνθέσεων (Hiller & Isaacson, 1959). Η τυχαιότητα στη μουσική παραμένει ένα πεδίο έρευνας και πειραματισμού που συνεχίζει να επηρεάζει τη μουσική δημιουργία, προσφέροντας νέες δυνατότητες και προκλήσεις τόσο για τους συνθέτες όσο και για τους ακροατές (Roads, 1996).

Η *suggestive notation*, ή υποδηλωτική σημειογραφία, είναι μια μορφή μουσικής σημειογραφίας που προτείνει παρά επιβάλλει συγκεκριμένες ερμηνείες στους εκτελεστές. Αυτή η πρακτική επιτρέπει μεγαλύτερη ελευθερία στην ερμηνεία, ενώ ταυτόχρονα διατηρεί την πρόθεση του συνθέτη (Johnson, 1999). Η χρήση της μπορεί να εντοπιστεί σε διάφορες περιόδους της μουσικής ιστορίας και έχει επηρεάσει σημαντικά την ανάπτυξη της σύγχρονης μουσικής (Pritchett, 1996). Οι πρώτες μορφές υποδηλωτικής σημειογραφίας μπορούν να εντοπιστούν ήδη από την Αναγέννηση. Οι συνθέτες της εποχής συχνά άφηναν περιθώρια για αυτοσχεδιασμό, ειδικά σε όργανα όπως το λαούτο ή το τσέμπαλο. Αν και οι συνθέτες χρησιμοποιούσαν τη συμβατική σημειογραφία, συχνά άφηναν ανοιχτό το πώς θα παιχτούν συγκεκριμένα μέρη, επιτρέποντας στον εκτελεστή να προσθέσει δικές του διακοσμητικές φράσεις ή να επιλέξει τον δικό του τρόπο εκτέλεσης (Caldwell, 2001).

Η υποδηλωτική σημειογραφία έγινε πιο διαδεδομένη στον 20ό αιώνα, ιδιαίτερα με την άνοδο της μοντέρνας και πειραματικής μουσικής. Συνθέτες όπως ο John Cage, ο Morton Feldman και ο Earle Brown υιοθέτησαν την υποδηλωτική σημειογραφία για να προωθήσουν την ιδέα της τυχαιότητας και της ανοιχτής φόρμας στη μουσική τους. Για παράδειγμα, στο έργο του Cage *4'33"*, η μουσική ερμηνεία εξαρτάται πλήρως από το περιβάλλον και την αντίληψη του ακροατή, ενώ η σημειογραφία είναι ελάχιστη, επιτρέποντας στον εκτελεστή να αντιληφθεί το έργο με το δικό του τρόπο (Pritchett, 1996). Η μουσική του Feldman, με την ευαίσθητη και υποβλητική της φύση, συχνά χρησιμοποιεί *suggestive notation* για να καθοδηγήσει την εκτέλεση χωρίς να την περιορίζει. Ο Feldman ενσωμάτωσε σύμβολα που υποδηλώνουν συγκεκριμένη δυναμική ή ρυθμό, αλλά χωρίς την ακριβή καθοδήγηση που συναντάται στη συμβατική σημειογραφία, προσκαλώντας τους εκτελεστές να εξερευνήσουν διαφορετικές ερμηνείες σε κάθε εκτέλεση (Johnson, 1999).

Σήμερα, η υποδηλωτική σημειογραφία χρησιμοποιείται ευρέως από συνθέτες/ συνθέτριες που επιδιώκουν να διατηρήσουν την ελευθερία του εκτελεστή/ της εκτελέστριας, ενώ ταυτόχρονα διατηρούν έναν συγκεκριμένο, ελεγχόμενο χαρακτήρα στο έργο τους. Συνθέτες όπως η Sofia Gubaidulina και ο Brian Ferneyhough έχουν ενσωματώσει στοιχεία *suggestive notation* στις παρτιτούρες τους, προκειμένου να εξισορροπήσουν την ακρίβεια με την καλλιτεχνική έκφραση (Oteri, 2017).

Η υποδηλωτική σημειογραφία αποτελεί ένα σημαντικό εργαλείο για την έκφραση και την καινοτομία στη μουσική, προσφέροντας μια γέφυρα μεταξύ της πρόθεσης του συνθέτη και της ελευθερίας του εκτελεστή.

Στην περίπτωση του "Μέρη ενός Requiem" η έννοια του τυχαίου παίρνει δύο μορφές. Από τη μία, τυχαίο είναι το τελικό αποτέλεσμα της σύνθεσης, λόγω της ελευθερίας που δίνεται στους εκτελεστές/ στις εκτελέστριες με την χρήση ηχητικών προτάσεων αντί συμβατικής σημειογραφίας. Από την άλλη, στη διαδικασία παραγωγής των ηλεκτρονικών, και πιο συγκεκριμένα στο *lux aeterna*, η σύνθεση ξεκίνησε με τυχαίο τρόπο, καθώς επέλεξα να τοποθετήσω όλες τις ηχογραφήσεις που συνέλεξα από τις μονωδές φίλες μου, κάθετα, την μία κάτω από την άλλη, στο Ableton, ώστε να συμβούν ταυτόχρονα. Έπειτα προχώρησα σε αλλαγές και τροποποιήσεις κρατώντας τη βασική τυχαία δομή.

Το στοιχείο της τυχαιότητας, είτε μέσω της χρήσης τυχαίων αριθμητικών συσχετίσεων είτε με την αποδοχή και ενσωμάτωση του απροσδόκητου και του ακανόνιστου, πάντα βρίσκει έναν τρόπο να εμφανιστεί στην συνθετική πρακτική και στη μουσική μου.

Sound Shaping, Sound Sculpting και η Χρήση Εφέ

Το *sound shaping* (ηχητική μορφοποίηση) αφορά τη διαδικασία ρύθμισης των χαρακτηριστικών του ήχου για την επίτευξη μιας συγκεκριμένης ηχητικής αισθητικής. Περιλαμβάνει τη χρήση τεχνικών όπως το ισοστάθμιση (*equalization*), η συμπίεση (*compression*), και άλλες μορφές επεξεργασίας του σήματος για την προσαρμογή της συχνότητας, της δυναμικής, και της χροιάς του ήχου. (Owsinski, 2013)

Το *sound sculpting* (ηχητική γλυπτική) αναφέρεται στη δημιουργική διαδικασία επεξεργασίας και διαμόρφωσης του ήχου με σκοπό τη δημιουργία νέων ηχητικών υφών και μορφών. Χρησιμοποιεί εργαλεία όπως φίλτρα, εφέ, και παραμετροποιήσεις (*automations*) του σήματος για να "σμιλεύσει" τον ήχο, προσφέροντας στους καλλιτέχνες και παραγωγούς τη δυνατότητα να δημιουργήσουν μοναδικές ηχητικές εμπειρίες. (Collins, 2010)

Η έννοια του *sound shaping* και *sound sculpting* είναι θεμελιώδης στη σύγχρονη μουσική παραγωγή. Ενώ οι όροι αυτοί μπορεί να φαίνονται νεότεροι, οι πρακτικές τους εμφανίζονται ήδη από τις πρώτες ηχογραφήσεις στα τέλη του 19ου αιώνα και συνεχίζουν να χρησιμοποιούνται με αυξανόμενο ρυθμό στην ψηφιακή εποχή. Καλλιτέχνες και μηχανικοί ήχου προσπάθησαν να βελτιώσουν την ποιότητα και τον χαρακτήρα των ηχογραφήσεων, χρησιμοποιώντας διάφορες τεχνικές, όπως η τοποθέτηση μικροφώνων και η χρήση ακουστικών χώρων με συγκεκριμένες ιδιότητες (Milner, 2009). Η ανακάλυψη της ηλεκτρονικής ενίσχυσης στη δεκαετία του 1920 επέτρεψε την περαιτέρω διαμόρφωση του ήχου, προσφέροντας μεγαλύτερο έλεγχο και δυνατότητες στους μηχανικούς ήχου (Morton, 2000).

Με την εισαγωγή των μαγνητοταινιών στη δεκαετία του 1940 και 1950, η διαδικασία της ηχητικής μορφοποίησης απέκτησε επιπλέον ενδιαφέρον και βάθος. Ο Les Paul, για παράδειγμα, ανέπτυξε την τεχνική της πολυκάναλης ηχογράφησης, επιτρέποντας την ανάμειξη διαφορετικών ηχητικών επιπέδων, και με την προσθήκη εφέ όπως η ηχώχρωση (*resonance*) και η αντήχηση (*reverb*), άλλαξε ριζικά την διαδικασία καταγραφής ήχου (Peterson, 1997). Οι τεχνικές αυτές άνοιξαν τον δρόμο για την περαιτέρω εξερεύνηση της ηχητικής γλυπτικής.

Στη δεκαετία του 1960 και 1970, η ανάπτυξη των συνθεσάιζερ και άλλων ηλεκτρονικών οργάνων προσέφερε νέες δυνατότητες για *sound shaping* και *sound sculpting*. Καλλιτέχνες όπως ο Brian Eno και οι Kraftwerk χρησιμοποίησαν συνθεσάιζερ και πρώιμα ψηφιακά εργαλεία για να δημιουργήσουν πρωτόγνωρους ήχους, επιδιώκοντας την αποδόμηση και ανασύνθεση του ήχου σε νέα, αφηρημένα ηχητικά τοπία (Tamm, 1995). Στη σύγχρονη εποχή, οι τεχνικές αυτές αποτελούν τον κεντρικό πυρήνα της μουσικής. Τα ψηφιακά εργαλεία, όπως οι ηχητικοί επεξεργαστές και τα λογισμικά επεξεργασίας ήχου, προσφέρουν σχεδόν απεριόριστες δυνατότητες διαμόρφωσης και αναδιαμόρφωσης του ήχητικού σήματος (Collins, 2010). Καλλιτέχνες και παραγωγοί χρησιμοποιούν αυτές τις τεχνικές για να πειραματιστούν με την υφή και την ένταση του ήχου, δημιουργώντας ηχητικά τοπία που είναι τόσο μοναδικά όσο και το καλλιτεχνικό τους όραμα.

Ένας σύγχρονος καλλιτέχνης που έχει αξιοποιήσει το *sound sculpting* είναι ο Aphex Twin. Ο ήχος του βασίζεται στην έντονη επεξεργασία και παραμόρφωση δειγμάτων, την κατασκευή σύνθετων ταλαντωτών (*complex oscillators*) και την χρήση περίπλοκων ρυθμικών συνθέσεων, δημιουργώντας ένα ιδιαίτερο και πειραματικό στυλ που έχει επηρεάσει αμέτρητους άλλους καλλιτέχνες από τις

πρώτες του κυκλοφορίες (*Analogue Bubblebath*, Mighty Force Records, 1991) μέχρι και σήμερα (Blackbox Life Recorder 21f, Warp Records Limited, 2023).

Όσον αφορά την χρήση εφέ στη μουσική, η ιστορία τους ξεκινά από τις αρχές του 20ού αιώνα με την εμφάνιση της ηλεκτρικής ενίσχυσης του ήχου. Τα πρώτα ηχητικά εφέ, όπως το reverb (αντήχηση) και το delay (καθυστέρηση), χρησιμοποιούνταν στις ζωντανές εμφανίσεις για να δημιουργήσουν νέες ηχητικές διαστάσεις (Cunningham, 1998). Στη δεκαετία του 1950, εφέ όπως το tremolo και το vibrato ενσωματώθηκαν σε ενισχυτές κιθάρας, προσδίδοντας βάθος και κίνηση στον ήχο (Everett, 2000). Με την άνοδο της ηλεκτρονικής μουσικής τη δεκαετία του 1960 και 1970, τα εφέ εξελίχθηκαν περαιτέρω. Τα αναλογικά εφέ, όπως το phaser και το flanger, έγιναν βασικά εργαλεία στη διαμόρφωση της ηχητικής ταυτότητας των καλλιτεχνών (Pinch & Trocco, 2009). Η ψηφιακή επανάσταση της δεκαετίας του 1980 οδήγησε στη δημιουργία ψηφιακών εφέ, που προσέφεραν μεγαλύτερη ακρίβεια και ευκολία χρήσης μέσω διαφορετικών λογισμικών (Roads, 1996). Σήμερα, τα ψηφιακά εφέ είναι αναπόσπαστο μέρος της μουσικής παραγωγής, δίνοντας στους παραγωγούς τη δυνατότητα για απεριόριστες δημιουργικές προσεγγίσεις (Holmes, 2012).

Συπερασματικά

Μέσα από την μελέτη και την έρευνα που πραγματοποίησα για τις ανάγκες της διπλωματικής μου εργασίας και την σύλληψη και περάτωση του έργου, ασχολήθηκα με μια πληθώρα ζητημάτων. Από τη μουσική και πολιτισμική παράδοση γύρω από την έννοια του θρήνου, μέχρι και την ιστορία του ηλεκτρονικού ήχου, των τεχνικών και της εξέλιξής τους μέσα από την ανάπτυξη της τεχνολογίας. Προσπαθώντας να συνδυάσω τους δύο κόσμους μεταξύ των οποίων κινείται η μουσική και συνθετική μου δράση, τον ακουστικό και τον ηλεκτρονικό, αναζήτησα έννοιες και ορισμούς, ιστορικές ακολουθίες, κοινωνικοπολιτικά και πολιτισμικά γεγονότα που αναφέρονται στη θρησκεία και την “pop κουλτούρα”.

Προσπαθώντας να διατηρήσω την συνεκτικότητα ανάμεσα στις αναφορές που εξετάζω στο γραπτό μου κείμενο, στις έννοιες που περιγράφονται είτε αφορούν το παρόν έργο αλλά και την ευρύτερη συνθετική και εκτελεστική μου δράση, κατέληξα σε μια πολυποίκιλη δομή με διαφορετικά, ίσως και αντικρουόμενα στοιχεία.

Είναι η πρώτη φορά που επιχειρώ να συνδυάσω την ηλεκτρονική και την ακουστική σύνθεση με τέτοιο τρόπο, λαμβάνοντας υπόψιν τόσο τον φυσικό όσο και τον ψηφιακό χώρο, κινούμενος διαρκώς μεταξύ προγραμμάτων επεξεργασίας ήχου (Abeton Live) και καταγραφής μουσικής σημειογραφίας (Finale Music), εξερευνώντας ζητήματα πίστης και ηθικής μέσω της μουσικής. Η όλη διαδικασία αποτέλεσε για μένα ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον πείραμα. Μια εξερεύνηση των ορίων της μουσικής μου έκφρασης και επιτελεστικότητας.

Με εργαλεία την περιέργεια και την αμφισβήτηση, το ενδιαφέρον για τις ιστορικές ρίζες των τεχνικών και των μέσων των οποίων έχω την δυνατότητα και το προνόμιο να μεταχειρίζομαι αλλά και αποτυγχάνοντας πολλές φορές μέχρι να καταλήξω στο τελικό αποτέλεσμα, οδηγήθηκα σε μια σύνθεση και μια έρευνα που αντικατοπτρίζει το δημιουργικό μου όραμα.

Βιβλιογραφία

- Anderson, Michael T. (2021), *Krzysztof Penderecki: A Guide to Research*, Routledge.
- Beller-McKenna, D. (1994). *Brahms and the German Spirit*. Harvard University Press.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2024, June 5). *Requiem Mass*. Encyclopaedia Britannica.
<https://www.britannica.com/art/requiem-mass>.
- Caldwell, J. (2001). *Editing Early Music*. Oxford University Press.
- Chadabe, J. (1997). *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*. Prentice Hall.
- Collins, N. (2010). *Introduction to Computer Music*. Wiley.
- Cooke, D. (1992). *Verdi's Requiem: A Masterpiece Rediscovered*. Cambridge University Press.
- Cox, C. & Warner, D. (2004). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Continuum.
- Cunningham, M. (1998). *Good Vibrations: A History of Record Production*. Sanctuary Publishing.
- Demers, J. (2006). *Steal This Music: How Intellectual Property Law Affects Musical Creativity*.
University of Georgia Press.
- Demers, J. (2010). *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*.
Oxford University Press.
- Everett, W. (2000). *The Foundations of Rock: From "Blue Suede Shoes" to "Suite: Judy Blue Eyes"*.
Oxford University Press.
- Fanning, D. (2001). *Sofia Gubaidulina*, Phaidon Press.
- Frazier, E. James (2000). *Gabriel Fauré: A Guide to Research*. Routledge.
- Goebel, W. & Thalmann, W. (2010). *Sound and Music Computing Conference*.
- Griffiths, Paul. (2011). *Modern Music and After*. Oxford University Press.
- Hiller, L. & Isaacson, L. (1959). *Experimental Music: Composition with an Electronic Computer*.
McGraw-Hill.
- Holmes, T. (2012). *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. Routledge.
- Holman, T. (1997). *Sound for Film and Television*. Focal Press.
- Holman, T. (2008). *Surround Sound: Up and Running*. Focal Press.
- Huron, D. (2006). *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. MIT Press
- Johnson, S. (1999). *The New York Schools of Music and Visual Arts: John Cage, Morton Feldman, Edgard Varèse, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg*. Routledge.

- Kahn, D. (1999). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. MIT Press.
- Kerins, M. (2011). *Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age*. Indiana University Press.
- Kildea, P. (2002). *Benjamin Britten: A Life in the Twentieth Century*. Penguin.
- Levitin, Daniel J., & Tirovolas, Anna K. (2009). Current advances in the cognitive neuroscience of music. *Annals of the New York Academy of Sciences*.
- Ligeti, G. & Varnai P. (1983) *Ligeti in Conversation*. Eulenburg Books
- Machlis, J. & Forney, K. (2011). *The Enjoyment of Music: An Introduction to Perceptive Listening*.
- Manning, P. (1985). *Electronic and Computer Music*. Oxford University Press.
- Margulis, Elizabeth H. (2014). *On Repeat: How Music Plays the Mind*. Oxford University Press
- Mertens, W. (1983). *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Kahn & Averill.
- Milner, G. (2009). *Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music*. Faber & Faber.
- Morton, D. (2000). *Off the Record: The Technology and Culture of Sound Recording in America*. Rutgers University Press.
- Murail, T. (2005). Target Practice. *Contemporary Music Review*, 24(2-3), 149-171.
- Nicholls, D. (2007). *John Cage*. University of Illinois Press.
- Oteri, Frank J. (2017). *Sonic Transgressions: New Approaches to Music and Sound*. NewMusicBox.
- Owsinski, B. (2013). *The Mixing Engineer's Handbook*. 3rd Edition. Cengage Learning.
- Peterson, R. (1997). *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. University of Chicago Press.
- Pinch, Trevor & Trocco, Frank (2009). *Analog Days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*. Harvard University Press.
- Pritchett, J. (1996). *The Music of John Cage*. Cambridge University Press.
- Revill, D. (2014). *The Roaring Silence: John Cage: A Life*. Arcade Publishing.
- Roads, C. (1996). *The Computer Music Tutorial*. MIT Press.
- Rumsey, F. (2001). *Spatial Audio*. Focal Press.
- Schafer, R. Murray (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books.

Schloss, Joseph G. (2004). *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop*. Wesleyan University Press.

Schoenherr, Steven E. (2000). *A History of Audio Engineering and Sound Recording*.

Smith, R. (1965). *Verdi's Requiem: A Study*. Oxford University Press.

Solomon, M. (1995). *Mozart: A Life*. HarperCollins.

Sonneck, Oscar G. (1907). *Early Concert-Life in America (1731-1800)*. Breitkopf & Härtel.

Steinitz, R. (2003). *György Ligeti: Music of the Imagination*. Northeastern University Press.

Stucky, S. (1981). *Lutosławski and His Music*. Cambridge University Press.

Sullivan, M. (1999). *More Than a Name: The History and Meaning of Sampling in Hip-Hop*. Ethnomusicology.

Taruskin, R. (1991). *The Oxford History of Western Music: Volume 2 - The Nineteenth Century*. Oxford University Press.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2008 edition), Oxford University Press.

Théberge, P. (1997). *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Wesleyan University Press.

Tamm, E. (1995). *Brian Eno: His Music and the Vertical Color of Sound*. Da Capo Press.

Toop, D. (2004). *Haunted Weather: Music, Silence, and Memory*. Serpent's Tail.

Truax, B. (1984). *Acoustic Communication*. Ablex Publishing Corporation.

Walker, J. (1999). *Maurice Duruflé: The Man and His Music*. Yale University Press.