

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης  
Σχολή Καλών Τεχνών



Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Διπλωματική εργασία

**Ανάλυση του έργου *Being together & the being of togetherness: an aestheticization*  
for orchestra and camera**

Παναγιώτης Σαρακανίδης

AEM: 2081

Επιβλέπων:

Δημήτρης Παπαγεωργίου

Αναπληρωτής Καθηγητής

Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος, 2024



## Περιεχόμενα

|                                                      |    |
|------------------------------------------------------|----|
| Πρόλογος .....                                       | 1  |
| Εισαγωγή .....                                       | 3  |
| 1. Θεωρητικό πλαίσιο .....                           | 3  |
| 1.1 Αποπλαισίωση .....                               | 3  |
| 1.2 Hard & soft sciences .....                       | 4  |
| 1.3 Ιστορικές αναφορές – «φορμαλισμός;» .....        | 5  |
| 1.4 Αναπλαισίωση – Ήχος και λόγος.....               | 14 |
| 2. Ανάλυση του έργου .....                           | 19 |
| 2.1 Επεξήγηση όρων .....                             | 19 |
| 2.1.1 Τύποι ήχων .....                               | 19 |
| 2.1.2 Τύποι φηγούρων.....                            | 25 |
| 2.1.3 Δομές – διαδικασίες & δομές – καταστάσεις..... | 26 |
| 2.2 Μακροχρονική οργάνωση.....                       | 28 |
| 2.2.1 $x$ – “being of togetherness” .....            | 28 |
| 2.2.1.1 $A$ ενότητα .....                            | 28 |
| 2.2.1.2 $A'$ ενότητα.....                            | 29 |
| 2.2.2 $y$ – “being together” .....                   | 29 |
| 2.2.2.1 $B$ ενότητα .....                            | 30 |
| 2.2.2.2 $A''$ ενότητα.....                           | 30 |
| 2.3 Βραχυχρονική οργάνωση.....                       | 32 |
| 2.3.1 $a1$ (μ. 1 – 57).....                          | 32 |
| 2.3.2 $a2$ (μ. 57 – 112).....                        | 35 |
| 2.3.3 $a'1$ (μ. 113 – 133).....                      | 35 |
| 2.3.4 $a'2$ (μ. 133 – 153) .....                     | 35 |
| 2.3.5 $b1$ (μ. 154 – 171).....                       | 36 |
| 2.3.6 $b2$ (μ. 171 – 185).....                       | 36 |
| 2.3.7 $b3$ (μ. 186 – 198).....                       | 36 |
| 2.3.8 $a''1$ (μ. 199 – 216).....                     | 36 |
| 2.3.9 $a''2$ (μ. 217 – 251).....                     | 37 |
| 2.3.10 $a''3$ (μ. 251 – 293).....                    | 38 |
| 3. Συμπεράσματα – Σύνοψη .....                       | 40 |
| Βιβλιογραφία .....                                   | 42 |

# Παράρτημα

## Εικόνες:

|                                                                               |    |
|-------------------------------------------------------------------------------|----|
| Εικόνα 1. Πυθαγόρεια Τετρακτύς .....                                          | 7  |
| Εικόνα 2. Μουσική ακουστική προσέγγιση της Πυθαγόρειας Τετρακτύος .....       | 7  |
| Εικόνα 3. Η καρτέλα βαθμολόγησης του Τζόνathan Ρίτσαρντσον.....               | 10 |
| Εικόνα 4. Παράδειγμα 1 – Σχηματική αναπαράσταση του πτωτικού ήχου .....       | 20 |
| Εικόνα 5. Παράδειγμα 1.1 Σχηματική αναπαράσταση ήχου παλμού .....             | 21 |
| Εικόνα 6. Παράδειγμα 1.2 Σχηματική αναπαράσταση ήχου ατάκας & απόσβεσης ..... | 21 |
| Εικόνα 7. Παράδειγμα 2. Σχηματική αναπαράσταση του ήχου ηχοχρώματος .....     | 23 |
| Εικόνα 8. Παράδειγμα 2.1. Σχηματική αναπαράσταση του ήχου διακύμανσης.....    | 23 |
| Εικόνα 9. Παράδειγμα 2.2. Σχηματική αναπαράσταση του ήχου υφής.....           | 24 |
| Εικόνα 10. Παράδειγμα 2.3. Σχηματική αναπαράσταση του δομικού ήχου .....      | 25 |
| Εικόνα 11. Alberto Burri - ST 11 bag, 1954. ....                              | 38 |

## Πίνακες:

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| Πίνακας 1. Παράδειγμα 1.3 – Σχηματική αναπαράσταση τυπολογίας ήχων.....         | 22 |
| Πίνακας 2. Μορφολογικό διάγραμμα .....                                          | 28 |
| Πίνακας 3. Γενική σχηματική αναπαράσταση της συνολικής φόρμας.....              | 31 |
| Πίνακας 4. Το φθογγικό υλικό του έργου. ....                                    | 34 |
| Πίνακας 5. Σχηματική αναπαράσταση των δύο συστημάτων ( $S_1, S_2 = x, y$ )..... | 39 |

## Σημειώσεις:

Σχετικά με την μετάφραση: Πολλές άμεσες παραθέσεις εντός του κειμένου είναι ελεύθερα μεταφρασμένες από εμένα. Σε κάθε τέτοια περίπτωση αναφέρεται και το Αγγλικό ή Γερμανικό πρωτότυπο στις υποσημειώσεις.



## Πρόλογος

Το καλλιτεχνικό μέρος της διπλωματικής μου εργασίας, με τίτλο *Being together & the being of togetherness: an aestheticization for orchestra and camera*, επιχειρεί να εγείρει προβληματισμούς γύρω από το τι σημαίνει «να είμαστε μαζί» μέσω μιας προσωπικής διερεύνησης της αισθητικής της κοινωνικής διάστασης της μουσικής. Μέσα από μια ανάλυση των θεωρητικών πλαισίων, επιχειρώ να εμβαθύνω στις αισθητικές έννοιες που βρίσκονται στον πυρήνα της λόγιας μουσικής του 20<sup>ου</sup> και 21<sup>ου</sup> αιώνα και συνδέουν τη σύνθεση με τις φυσικές επιστήμες αλλά και τον κοινωνικό και φιλοσοφικό στοχασμό. Πάνω απ' όλα όμως, θέτω ορισμένα ερωτήματα που τροφοδοτούν το έργο μου, έστω κι αν δεν είμαι σε θέση να τα απαντήσω καταλλήλως σε θεωρητικό επίπεδο. Έτσι, με αφορμή τους προβληματισμούς του Lachenmann, ο οποίος τονίζει πώς η μουσική σύνθεση πρέπει να προκαλεί ρήξεις με τα παραδοσιακά πρότυπα αντίληψης του ήχου χωρίς όμως να αγνοεί την ιστορία του μέσα στη κοινωνία, θα αναπτύξω ορισμένα ερωτήματα πάνω σε μερικούς δικούς μου προβληματισμούς σχετικά με την Δυτική νοοτροπία απέναντι στην μουσική.

Το δοκίμιο αυτό οργανώνεται σε τρία μέρη: το θεωρητικό πλαίσιο, την ανάλυση του έργου και την σχέση αυτών. Στο πρώτο μέρος, παρουσιάζονται ιστορικές αναφορές της σχέσης των φυσικών επιστημών με την μουσική σύνθεση ανά τους αιώνες και επιχειρείται η συσχέτιση του πρωτότυπου έργου με την αισθητική του Λόγου<sup>1</sup> και το πολιτισμικό υπόβαθρο στο οποίο αυτό εντάσσεται. Το πλαίσιο αυτό εδράζεται στην ανάγκη της μουσικής μου να ξεπεράσει την παραδοσιακή και μονόπλευρη προσέγγιση του ήχου μόνο μέσω των φυσικών επιστημών και να επικεντρωθεί εξίσου σε μια αισθητική που προκύπτει από την σχέση μουσικής και Λόγου. Ειδικότερα, αυτό επιτυγχάνεται μέσω μιας μουσικής προσέγγισης που προτάσσει την αισθητική αξία της ατέλειας, του Ανολοκλήρωτου και της συνύπαρξης χωρίς να αποβάλλει την παραδοσιακή αισθητική αξία που εξαρτάται από το ολοκληρωμένο και απόλυτα συναφές αποτέλεσμα. Αν και αυτά τα δύο είναι αντιφατικά, εντούτοις η μουσική μου παροτρύνει τον ακροατή – θεατή να προβληματιστεί και να ερμηνεύσει την εμπειρία του. Με άλλα λόγια, η μουσική μου συνδυάζει αυτό που μπορεί να κατανοηθεί ως «*hard science music*» με αυτό που μπορεί να κατανοηθεί ως «*soft science music*» με έναν πολύπλοκο τρόπο. Ο τίτλος, εμπνευσμένος από το φιλοσοφικό δοκίμιο του τελευταίου «*The inoperative community*» (1986), αναφέρεται στην εξής αντιστοιχία: Η αντίληψη της ενότητας ως διαδικασίας αντιστοιχεί στην κοινωνία που, κατά τον Nancy, ορίζεται ως τέτοια, από την ολοκλήρωση του έργου που παράγει. Αντίθετα, η αντίληψη της ενότητας ως κατάστασης αντιστοιχεί στην κοινωνία που

---

<sup>1</sup> Ως αισθητική του Λόγου μπορεί να αναφερθεί το Ωραίο στην σχέση της μουσικής με τις ανθρωπιστικές επιστήμες. Εν προκειμένω, ο όρος αυτός καταδεικνύει άμεσα τον ρόλο που διαδραματίζει η γλώσσα στον πρωτότυπο έργο. Ας σημειωθεί πως ένα αντώνυμο, το οποίο και αναφέρεται εκτενώς παρακάτω, είναι η αισθητική της *hard science* μουσικής.

ορίζεται ως τέτοια πρώτον από την μη – ολοκλήρωση μιας ενιαίας διαδικασίας και δεύτερον από την απόδοση ουσιαστικού νοήματος στην συνύπαρξη που μπορεί να χαρακτηρίζεται από ετερογένεια.

Έπειτα, στο δεύτερο μέρος, παρουσιάζεται η μορφολογική ανάλυση του κομματιού η οποία οργανώνεται σε μακροχρονική και βραχυχρονική εξέταση των μουσικών δομών και του τρόπου που ανταποκρίνονται στις συνθετικές προσδοκίες. Κατά την μακροχρονική οργάνωση, το πρωτότυπο μουσικό κατασκευάσμα μελετάται ως μια σταδιακή ή/και απότομη μετάβαση από την κατάσταση της «ενότητας» προς αυτήν της «πολυφωνίας» μαζί με μια αμφίβολη επιστροφή σε καταστάσεις που ίσως χαρακτηρίζονται πάλι από «ενότητα», συμβολίζοντας τόσο την αντίθεση μεταξύ των δύο κοινωνικών εννοιών του Nancy όσο και την ενσωμάτωση της μιας στην άλλη. Κατά την βραχυχρονική οργάνωση χρησιμοποιούνται περιγράφονται τα εργαλεία και δομικές μέθοδοι που υιοθετήθηκαν short – term προκειμένου να εκφραστεί η αντίθεση αλλά και η επανασύνδεση μεταξύ των δύο μεγάλων μερών (αντιλήψεων), με στόχο τη δημιουργία ενός μοναδικού ηχητικού αποτελέσματος που αναδεικνύει τη σχέση μουσικής και Λόγου. Τέλος, το τρίτο μέρος του δοκιμίου αποτελεί μια ουσιαστική ανακεφαλαίωση του θεωρητικού περιεχομένου. Η εργασία αυτή αποτελεί έναν καινοτόμο στοχασμό εξερευνώντας την αλληλεπίδραση της μουσικής τόσο με τις φυσικές όσο και με τις ανθρωπιστικές επιστήμες προτείνοντας μια αισθητική αξία που υπερβαίνει την μονόπλευρη ενασχόληση με την μουσική σύνθεση.

## Εισαγωγή

Ο Lachenmann αναφέρει στο κείμενό του «*περί δομισμού*»<sup>2</sup> (On structuralism) ότι η τέχνη που δεν έρχεται σε επαφή με το μη μετρήσιμο, που αποφεύγει την αλληλεπίδραση με το *μη δυνάμενο να μετρηθεί*, είναι νεκρή. Αυτό, στο πλαίσιο του κειμένου, αποτελεί κριτική στα συνθετικά συστήματα που έχουν ως αφετηρία την πεποίθηση πως απευθύνονται σε ένα κοινό – *tabula rasa* και ως εκ τούτου η απήχησή τους δεν είναι ουσιαστική αλλά απολαμβάνουν δυσαρέσκειας και το κοινό δεν δέχεται (ή οι συνθέτες/τριες δεν παρουσιάζουν αποτελεσματικά) την ρήξη με τον υστερο-ρομαντικό τρόπο αντίληψης, την συναισθητική αντίληψη της μουσικής. Ταυτόχρονα, αυτή η άποψη μπορεί να ερμηνευθεί και ως κάτι διαφορετικό: μια κριτική στην τάση για μονόπλευρη ενασχόληση με την μουσική σύνθεση, δηλαδή της ενασχόλησης με μια μουσική η οποία εξαντλείται στην φυσικομαθηματική της εξήγηση και αγνοεί το ανθρωπιστικό πλαίσιο κατανόησής της<sup>3</sup>. Ειδικότερα, αυτή η ερμηνεία αφορά στην σχέση της μουσικής με τον Λόγο, αφού το περιεχόμενο της Γλώσσας δεν δύναται να ποσοτικοποιηθεί όπως το φαινόμενο του Ήχου. Στο παρόν δοκίμιο θα ασχοληθώ με το δεύτερο ζήτημα, δηλαδή την αναπλασίωση μιας προϋπάρχουσας συνθετικής στάσης συσχετίζοντάς την όχι μόνο με την φυσική αλλά και με την ανθρωπιστική αισθητική της μουσικής.

## 1. Θεωρητικό πλαίσιο

### 1.1 Αποπλασίωση

Όπως προαναφέρθηκε, το κοινό δεν δέχεται (ή οι συνθέτες/τριες δεν παρουσιάζουν αποτελεσματικά) την ρήξη με τον υστερο-ρομαντικό τρόπο αντίληψης, την συναισθητική αντίληψη της μουσικής αλλά παραμένει προσκολλημένο είτε στο συναίσθημα είτε στον «αισθησιακό» ενθουσιασμό που προκαλεί μια *hard science* αισθητική. Τι συμβαίνει λοιπόν; Θεωρώ πως το πλαίσιο ακρόασης λίγο έχει αλλάξει. Αυτό είναι κάτι που ανέκαθεν με προβλημάτιζε βαθιά, ασυνείδητα και ενσυνείδητα, κατά την διάρκεια των 5 χρόνων που ασχολούμαι με την σύνθεση *λόγιας* (scholar) μουσικής. Από την έναρξη των σπουδών μου, αναζητώ τον προσωπικό μου τρόπο έκφρασης, όχι απλώς μέσα από διάφορες τεχνολογίες σύνθεσης αλλά και από νέους τρόπους αντίληψης της μουσικής: ένα νέο πλαίσιο ακρόασης με ιστορική συνείδηση.

<sup>2</sup> Lachenmann, *On structuralism*, 1995, Contemporary music review, 1995, Vol. 12, Part 1, pp. 93-102

<sup>3</sup> Η ερμηνεία αυτή βασίζεται στο γεγονός ότι ο Lachenmann, στο προαναφερθέν κείμενο, κάνει λόγο για τη σημασία του πολιτισμικού πλαισίου αντίληψης του μουσικού υλικού, το οποίο έχει ήδη διαμορφώσει τον ήχο πριν ακόμη ο συνθέτης ασχοληθεί μαζί του.

Όπως αναφέρει ο Lachenmann (1995)<sup>4</sup> η συγχορδία της ντο μείζονας συγχορδίας από την πρώτη σκηνή της 2<sup>ης</sup> πράξης στην όπερα “Wozzeck” (Da ist wieder Geld, Marie) είναι, στο πλαίσιο του έργου του Berg, μια ατονική κατασκευή ενώ συγχρόνως περιέχει τις τονικές της προελεύσεις ως ένα υποβαθμισμένο, σπασμένο και εν τέλη απορριφθέν στοιχείο. Ειδικότερα, ο Μπεργκ αφαιρεί το τονικό πλαίσιο μέσα από το οποίο κατανοείται συνήθως μια μείζονα συγχορδία, τοποθετώντας την στο ατονικό πλαίσιο όπου αυτή γίνεται αντιληπτή ως ξένη σε σχέση με το υπόλοιπο αρμονικό υλικό του έργου, ως ένα κατεστραμμένο και εν τέλει απορριφθέν στοιχείο. Έτσι, δημιουργείται ένας νέος τρόπος ακρόασης ενός μέχρι πρότινος γνώριμου υλικού, ο οποίος δεν εξαρτάται μόνο από την φυσική υπόσταση του ήχου<sup>5</sup> αλλά και από το ιστορικό πλαίσιο ακρόασής του. Κατά παρόμοιο τρόπο, το έργο της διπλωματικής μου αφορά σε μια προσπάθεια να διαφοροποιηθώ από το πλαίσιο του κανόνα της αισθητικής της «σκληρής επιστήμης» (*hard science*)<sup>6</sup> κατανοώντας την μουσική μου αυτονομημένη από αυτόν. Τι σημαίνει όμως μουσική της «σκληρής επιστήμης», και πώς το έργο μου μπορεί να κατανοηθεί ως τέτοιο; Ο όρος της *hard science* μουσικής είναι πρωτότυπος και η χρήση του καταδεικνύει την σχέση των φυσικών επιστημών με την μουσική από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και έπειτα. Αν και τέτοιες τάσεις εντοπίζονται από την αρχαιότητα, με τον Πυθαγόρα, θα μπορούσαν να σχηματίζουν μια ιστορική συνέχεια από την αρχαιότητα έως και σήμερα. Παρακάτω θα επεξηγηθεί η έννοια της *hard / soft science* και θα γίνουν μερικές ιστορικές αναφορές γύρω από την σχέση της μουσικής με τις φυσικές επιστήμες, από τον Πυθαγόρα μέχρι τον Hanslick. Επιπλέον, θα προσεγγιστεί ο τρόπος με τον οποίον αυτή η σχέση αποκρυσταλλώθηκε σε ένα κριτήριο αισθητικής αξιολόγησης κατά την εποχή της εμφάνισης της σύγχρονης έννοιας της αισθητικής.

## 1.2 Hard & soft sciences

Ως «σκληρές» επιστήμες θεωρούνται οι φυσικές, για παράδειγμα τα μαθηματικά και η φυσική ενώ ως «μαλακές» οι κοινωνικές, όπως η κοινωνιολογία και η ψυχολογία. Όπως αναφέρει ο Shapin (2022)<sup>7</sup> οι διαφορές μεταξύ *hard* και *soft* επιστήμης έχουν πολιτισμικό και ιστορικό υπόβαθρο. Ενώ η ιδέα της κατάταξης μερικών επιστημών ως *hard / soft* είναι φαινόμενο που συναντάται κυρίως στον Αγγλόφωνο χώρο, η διάδοση της αγγλικής γλώσσας έχει συμβάλει στην εξάπλωσή της ανά τον κόσμο. Γενικά, οι άνθρωποι τείνουν να αποκαλούν τις φυσικές επιστήμες ως «σκληρές» διότι γίνονται αντιληπτές ως περισσότερο συγκεκριμένες αφού δύνανται να αναχθούν σε καθολικούς νόμους, ενώ οι κοινωνικές

<sup>4</sup> Lachenmann, H. (1995). On structuralism. *Contemporary Music Review*, 12(1), 93–102

<sup>5</sup> Anderson, J. (2001). Spectral music. *Grove Music Online*.

<sup>6</sup> Shapin, Steven (2022). Hard science, soft science: A political history of a disciplinary array. *History of Science* 60 (3):287-328.

<sup>7</sup> Shapin, S. (2022). Hard science, soft science: A political history of a disciplinary array. *History of Science*, Harvard University, (p. 1 – 3).

επιστήμες αποκαλούνται ως «μαλακές» γιατί ασχολούνται με συνθετότερους, υποκειμενικούς ανθρώπινους παράγοντες και ως εκ τούτου το *consensus* μεταξύ των επιστημόνων είναι μικρότερο κάτι το οποίο με την σειρά του επιφέρει βραδύτερη πρόοδο στην έρευνα συγκριτικά με την ταχύτητα της προόδου στις φυσικές επιστήμες (Sharin, 2022). Αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχουν μερικά πεδία όπου τα όρια μεταξύ των παραπάνω χαρακτηρισμών θολώνουν, όπως επίσης και το γεγονός ότι η διάκριση μεταξύ σκληρής – μαλακής επιστήμης δεν μπορεί να εφαρμοστεί καλά σε άλλες γλώσσες και πολιτισμούς όπου αν και ο διαχωρισμός μεταξύ φυσικών και ανθρωπιστικών επιστημών υφίσταται εντούτοις δεν αποδίδεται θετικό πρόσημο στην «σκληρότητα» και αρνητικό πρόσημο στην «μαλακότητα» αντίστοιχα. Όμως πώς σχετίζεται η μουσική μου με τα παραπάνω; Παρακάτω, θα υποστηρίξω την άποψη ότι η λόγια μουσική της ηπειρωτικής Ευρώπης μπορεί να τείνει πολύ περισσότερο προς την *hard science* μουσική, εξαιτίας αφενός των φορμαλιστικών τάσεων και αφετέρου των πρακτικών που εναντιώθηκαν στις τάσεις αυτές και συνεπώς είτε επικεντρώθηκε υπερβολικά στην ύλη της υπόστασης δίνοντας έμφαση στην φόρμα είτε στην υλική της υπόσταση, δηλαδή είτε ως αφηρημένη δομή (form) είτε ως φαινόμενο (material), παραμελώντας, συχνά, την κοινωνική της διάσταση.

### 1.3 Ιστορικές αναφορές – «φορμαλισμός;»

Ο φορμαλισμός στην μουσική, όπως ο πρώτος ορίζεται από το λεξικό Merriam – Webster<sup>8</sup> ως «έντονη έμφαση στη διάταξη, το ύφος ή τα καλλιτεχνικά μέσα (όπως στην τέχνη ή τη λογοτεχνία), συνήθως με αντίστοιχη υποβάθμιση του περιεχομένου», μπορεί να έχει τις ρίζες του στην αρχαιότητα καθώς ανά τους αιώνες υπάρχουν εννοιολογικά συγγενείς αναφορές<sup>9</sup> που δίνουν προτεραιότητα στην δομή έναντι του περιεχομένου. Μια από τις αρχαιότερες αναφορές αυτού του είδους εντοπίζεται ίσως στην αρχαία Ελλάδα. Ο Πυθαγόρας (580 π.Χ. – 496 π.Χ.) εξηγεί την επίδραση που έχει η μουσική στον άνθρωπο ως ένα προϊόν αυτού που μπορεί να ονομαστεί ισομορφική συμφωνία (isomorphic resonance) και υποθέτει ότι εφόσον τα μουσικά διαστήματα και η τροχιά των Πλανητών ερμηνεύονται μέσω των αριθμών, τότε μπορεί τα πάντα διέπονται από αριθμητικές σχέσεις<sup>10</sup>. Όπως αναφέρει ο Evan (2014), ο Πυθαγορισμός υποθέτει ότι αν οι αναλογίες που διέπουν τα μουσικά διαστήματα είναι οι ίδιες που διέπουν τις θέσεις των πλανητών (μουσική των σφαιρών) τότε είναι πιθανό αυτές οι αναλογίες να διέπουν και την δομή του σύμπαντος σε κάθε

<sup>8</sup> Merriam-Webster. (n.d.). Formalism. In Merriam-Webster.com dictionary: “marked attention to arrangement, style, or artistic means (as in art or literature) usually with corresponding de-emphasis of content”.

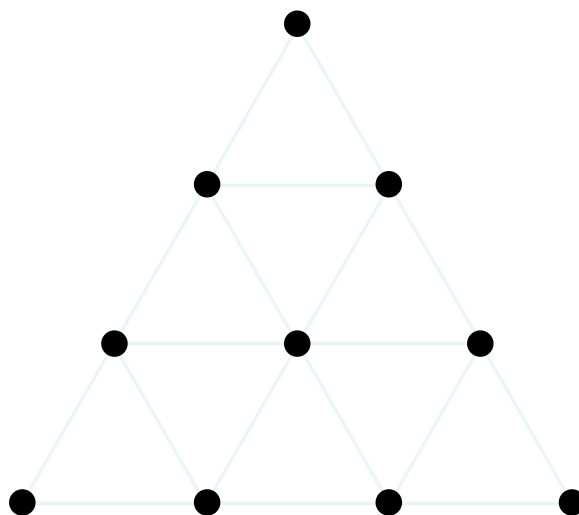
<sup>9</sup> Με τον όρο *εννοιολογικά συγγενείς* αναφέρομαι στη σύνδεση μεταξύ δύο ή περισσότερων εννοιών που είναι συγγενείς, είτε επειδή ανήκουν σε ένα κοινό εννοιολογικό πλαίσιο είτε επειδή συνδέονται μέσω κοινών παραδοχών, υποθέσεων ή θεμελιακών χαρακτηριστικών.

<sup>10</sup> Evan, Mark. 2014. 'Autonomy', *Absolute Music: The History of an Idea* (New York; online edn, Oxford Academic, 19 June 2014) (p. 96)

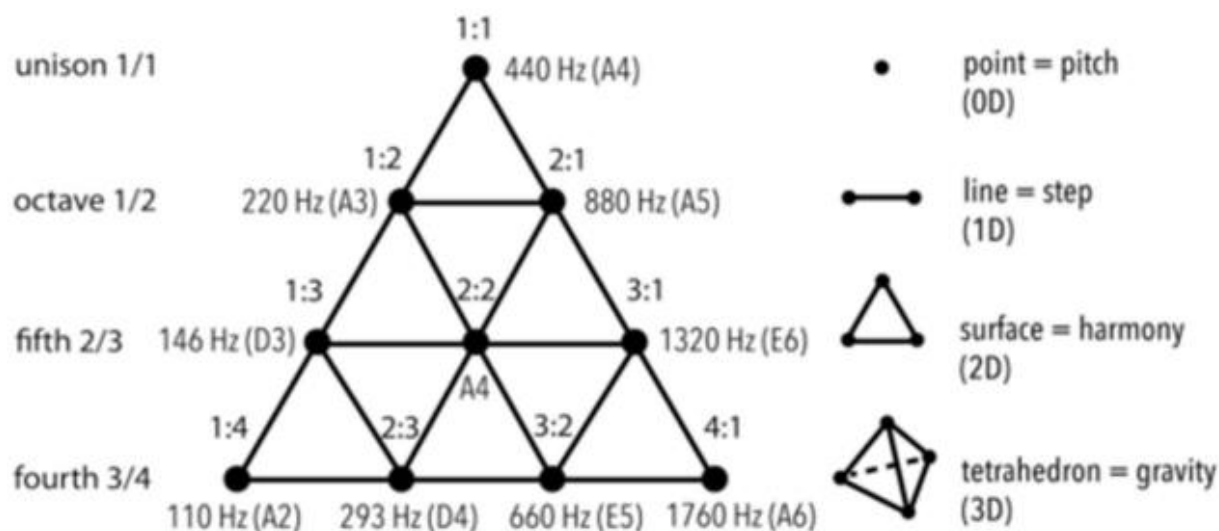
επίπεδο, από αυτό ενός ανθρώπου ατομικά μέχρι αυτό του κόσμου καθολικά και συνεπώς υπάρχει μια πραγματικότητα πίσω από τις αισθήσεις η οποία δεν γίνεται αντιληπτή από τον άνθρωπο. Σύμφωνα με τον Σπυρίδη (2014), ο Πυθαγόρας προσπαθεί να μεταφέρει ορισμένες εντυπώσεις της αρμονίας των σφαιρών στους ακόλουθούς του με το να την μιμείται μέσω της λύρας και του τραγουδιού του. Η ιερή τετρακτύς αναπαρίσταται συμβολικά με δέκα κουκίδες (βλ. σχήμα 1) οι οποίες σχηματίζουν ένα τρίγωνο και ο Πυθαγόρας ως θεός της τετρακτύς ήταν το μόνο άτομο με σάρκα που μπορούσε να ακούσει την αρμονία των σφαιρών και αυτή η ικανότητά του αποτελούσε απόδειξη της θεϊκής του φύσης απέναντι στους ακόλουθούς του <sup>11</sup>. Φαίνεται λοιπόν ότι στην μουσική κατά τον Πυθαγόρα, μεταξύ άλλων, δίνεται έμφαση στο Ακατάληπτο έναντι του Καταληπτού μέσω των αριθμών. Συνεχίζοντας, μία άλλη αναφορά μπορεί να βρεθεί στον πρώιμο Ευρωπαϊκό μεσαίωνα όπου ο Βοήθιος (524 περ.) μετέφερε την αρχαία γνώση μέσω της δικής του αντίληψης για την μουσική. Αυτή παρουσιάζει μια διάκριση μεταξύ της αρμονίας του κόσμου (*musica mundana*), της αρμονίας στον άνθρωπο (*musica humana*) και της αρμονίας που παράγεται από τα όργανα και την ανθρώπινη φωνή (*musica instrumentalis*). Όπως αναφέρεται στον 2<sup>ο</sup> τόμο της μουσικής εγκυκλοπαίδειας «Ατλας της Μουσικής»,

*«η musica mundana και η musica humana αργότερα έγιναν musica theorica (theoretica) ή speculativa (13<sup>ος</sup> αιώνας), ενώ η musica instrumentalis έγινε musica practica. [...] Η musica practica από τον ύστερο μεσαίωνα και μετά διακρίνει τις musica plana (μονοφωνικός μέλος) και musica mensurabilis (πολυφωνική μουσική). [...] Έτσι, η musica humana του Βοήθιου σήμαινε πλέον την φωνητική μουσική ενώ η musica instrumentalis την οργανική. Στην Αναγέννηση και το Μπαρόκ επικρατεί η πρακτική μουσική, στο Μπαρόκ όμως αποκτά νέα βαρύτητα η musica speculativa, μέσω των ερευνών στην αστρονομία και την ακουστική (Γαλιλαίος, Mersenne, Sauveur). Για τον Schutz η μουσική είναι ανάμεσα στις ελευθέριες τέχνες όπως «ο ήλιος μεταξύ των επτά πλανητών» (1641). Αλλά και για τον Leibniz, παρά την ύπαρξη της μπαρόκ θεωρίας των συναισθημάτων, κυριαρχεί η μαθηματική πλευρά: «Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi» (1712, η μουσική είναι αριθμητική άσκηση της μη γνωριζόσσης να αριθμεί ψυχής)».*

<sup>11</sup> Σπυρίδης Χ. Χαράλαμπος (χ.χ.). Η μουσική των σφαιρών των Πυθαγόρειων (σελ. 7)



Εικόνα 1. Πυθαγόρεια Τετρακτύς



Εικόνα 2. Μουσική ακουστική προσέγγιση της Πυθαγόρειας Τετρακτύς <sup>12</sup>.

Σύμφωνα με τον Evan (2014), κατά τον 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αιώνα, ο Πυθαγορισμός κυριάρχησε κυρίως στην βόρεια Ευρώπη με τους στοχαστές όπως οι Johannes Lippius, Johannes Kepler, Robert Fludd, Andreas Werckmeister και Jean – Philippe Rameau να ενσωματώνουν την μουσική με τις μαθηματικές αρχές. Ο Lippius, εξήγγειλε την αρμονία ως μια κοσμική δύναμη ενώ ο Kepler συνέδεσε τις τροχιές των Πλανητών με τα μουσικά διαστήματα προτείνοντας πως μέσω της μουσικής αποκαλύπτεται μια καθολική τάξη. Το

<sup>12</sup> <https://www.cosmic-core.org/free/pythagorean-mathematics-gnomons-the-lambda-and-the-tetraktys/>

μοντέλο του τελευταίου επιχείρησε να συνδέσει την ανθρωπότητα με μια κοσμική αρμονία, η οποία είχε απήχηση στους μουσικούς της εποχής, παρά κάποιες διαφωνίες, όπως στην περίπτωση του Fludd, σχετικά με συγκεκριμένες κοσμολογικές ευθυγραμμίσεις. Ο Werckmeister περιέγραψε τη μουσική ως «ηχητικούς αριθμούς» μέσω των οποίων το θείο αποκαλύπτεται. Τόνισε τη λογική βάση της μουσικής, επικαλούμενος φιλοσόφους όπως οι Βοήθιος, Αυγουστίνος και Λούθηρος, ακόμα κι αν αυτή η σύνδεση μπορεί να μην γίνεται κατανοητή από το ακροατήριο. Οι ιδέες του επηρέασαν τον κύκλο του Bach, ο οποίος σχετιζόταν με στοχαστές πυθαγόρειου προσανατολισμού όπως οι Johann Gottfried Walther και Lorenz Christoph Mizler, με τον τελευταίο να ιδρύει τη *Societät der musikalischen Wissenschaften*, υποστηρίζοντας ότι η μουσική γνώση πρέπει να συνδυάζει θεωρία και πράξη. Ωστόσο, δεν υπήρξε απόλυτη συμφωνία σχετικά με αυτή τη προσέγγιση από φιγούρες όπως ο Mattheson (κύριος εκφραστής της *Affektenlehre*) ο οποίος διαφωνούσε με την υπερβολική έμφαση στην αριθμητική ουσία. Παρά τις διαμάχες αυτές, η επιρροή του Πυθαγορισμού αυξήθηκε, τροφοδοτούμενη από το αυξανόμενο κύρος των μαθηματικών και την ικανότητά τους να εξηγούν τους φυσικούς νόμους, συμπεριλαμβανομένων αυτών που διέπουν τον ήχο.

Πώς όμως οι ιδέες περί της σχέσης της μουσικής με τις φυσικές επιστήμες παγιώθηκαν εντός μιας αισθητικής, με την σύγχρονη έννοια του όρου και πότε εμφανίστηκε πρώτη φορά ο όρος «αισθητική» στο νεότερο πλαίσιο; Είναι γεγονός ότι ο όρος αισθητική, όπως περίπου τον κατανοούμε σήμερα (τι είναι ωραίο;) και όχι όπως μέχρι πρότινος κατανοούνταν (τι είναι αισθητό;), αναφέρθηκε πρώτη φορά από τον Baumgarten το 1735 στο δοκίμιό του *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* και αργότερα το 1750, με μεγαλύτερη λεπτομέρεια στο δοκίμιο του *Aesthetica*<sup>13</sup>. Ο Baumgarten ήταν ο πρώτος σύγχρονος φιλόσοφος που μετατόπισε την αξιολογική κρίση του Ωραίου εντός της διάνοιας αποκλείοντας το αίσθημα, εντάσσοντας έτσι την αισθητική ως διακριτό κλάδο της φιλοσοφίας<sup>14</sup>. Όπως αναφέρεται στην εγκυκλοπαίδεια Britannica, στο πιο γνωστό έργο του, *Aesthetica*, ο Baumgarten συμπλήρωσε τη θεωρία της γνώσης του Leibniz και του Wolff, προσθέτοντας τη γνώση των αισθήσεων στη σαφή επιστημονική ή λογική γνώση της νόησης με αποτέλεσμα να προκύψει ο όρος «αισθητική». Η ομορφιά, σύμφωνα με τον ίδιο, αντιστοιχεί στην τέλεια αισθητηριακή γνώση και το ωραίο περιορίζεται σε μια διανοητική πράξη, αγνοώντας το στοιχείο του συναισθήματος<sup>15</sup>. Για εκείνον, η φύση αποτελεί την ανώτατη έκφραση της

<sup>13</sup> Buchenau, Stefanie (2013). *The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment: The Art of Invention and the Invention of Art*. Cambridge: Cambridge University Press. (p. 114).

<sup>14</sup> Sully, James (1911). "Aesthetics". In Chisholm, Hugh (ed.). *Encyclopædia Britannica*. Vol. 1 (11th ed.). Cambridge University Press. (pp. 277–289).

<sup>15</sup> Τι εννοείται ως συναισθημα και πώς πλαισιώνεται στην σκέψη του Baumgarten; Μήπως ο αφορισμός του συναισθήματος είναι ουσιαστικά αφορισμός του υποκειμένου μέσα στην μουσική; Είναι γεγονός ότι ο μεγαλύτερος αδερφός του, ο Siegmund Jakob Baumgarten (1706 – 1757) ήταν Προτεστάντης θεολόγος. Είναι επίσης γεγονός ότι ο Προτεσταντισμός δίνει έμφαση στη δικαίωση του Χριστιανού πιστού από τον Θεό μόνο με την πίστη (άυλη διάνοια) και όχι με τον συνδυασμό πίστης και καλών πράξεων (υλική πράξη) και σε αντίθεση με άλλες μορφές Χριστιανισμού,

ομορφιάς, και κατά συνέπεια η τέχνη πρέπει να αναζητά την υπέρτατη λειτουργία της στην όσο το δυνατόν αυστηρότερη μίμηση της φύσης.

Η Buchenau (2013) χαρακτηρίζει το έργο του Baumgarten ως ένα προϊόν του Γερμανικού διαφωτισμού. Όπως αναφέρουν οι Bernstein & Milza (1994), η άνοδος της αστικής τάξης στην Γαλλία επιφέρει την αμφισβήτηση της επιβεβλημένης από τον Λουδοβίκο ΙΔ' «μεγάλης καλαισθησίας»<sup>16</sup>. Η τέχνη του 18<sup>ου</sup> αιώνα απομακρύνεται από τον πρότινος επίσημο της χαρακτήρα και αρχίζει να γίνεται ολοένα και περισσότερο ιδιωτική. Κατά τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα, ο ηγεμόνας σταματά να υφίσταται ως κύριος μαικήνας των καλλιτεχνών. Ευγενείς και αστοί παραγγέλνουν έργα τέχνης τα οποία πλέον αποσκοπούν να προσφέρουν ευχαρίστηση και απόλαυση. Οι τελευταίοι χαρακτηριστικά αναφέρουν ότι,

*«...εφοπλιστές, χρηματιστές, μέλη των παρλαμένων ή μεγάλοι αρχιερείς διακοσμούν τους μεγαλοπρεπείς πύργους ή τα ιδιωτικά μέγαλα που χτίζουν με πίνακες και γλυπτά των καλλιτεχνών του συρμού. Για να παρουσιάσουν αυτά τα έργα, οι καλλιτέχνες οργανώνουν, από το 1737, τακτικές εκθέσεις: τα σαλόνια. Κριτικοί τέχνης εκφέρουν τη γνώμη τους για την ποιότητα των εκτεθειμένων έργων στο όνομα των μορφών καλαισθησίας που κυριαρχούν στην κοινωνία».*

Την ίδια περίοδο εμφανίζεται και η πρακτική της κριτικής της τέχνης με την σύγχρονη έννοια (αρχικά γύρω από τις εικαστικές τέχνες) η οποία εν μέρει αντλεί το κύρος της και από την δημόσια σφαίρα. Κατά τον Houston (2012), η πρώτη χρήση του όρου «κριτική τέχνης» συχνά συνδέεται με τον Άγγλο ζωγράφο και συγγραφέα Jonathan Richardson the Elder. Μεταξύ 1715 και 1719, ο Richardson έγραψε αρκετά βιβλία, όπως το *An Essay on the Theory of Painting* και το *An Essay on the Whole Art of Criticism*. Στο δεύτερο, καθόρισε επτά κατηγορίες που θεωρούσε ουσιαστικές για την επιτυχία ενός πίνακα οι οποίες περιλάμβαναν την επινόηση (invention), τη σύνθεση, το σχέδιο και τον χρωματισμό). Δίνοντας μια βαθμολογία από 0 έως 18 σε κάθε κατηγορία, υποστήριξε ότι μπορούσε να εκτιμήσει τη συνολική αξία οποιουδήποτε έργου (Εικόνα 1). Ταυτόχρονα, ισχυριζόταν ότι ένα τέτοιο σύστημα θα μπορούσε, θεωρητικά, να χρησιμοποιηθεί από οποιονδήποτε παρατηρητή.

---

δεν είναι ασκητικός αλλά διανοητικός. Επομένως, είναι πιθανόν η αισθητική του Alexander Baumgarten να επιρρεάστηκε από την θρησκεία;

<sup>16</sup> Bernstein & Milza (εκδ. 1994, μτφρ. 2010). *Ιστορία της Ευρώπης: Πρώτος τόμος. Αλεξάνδρεια*, (σελ. 465).

| Countess DOWAGER of<br>Exeter. |          |          |
|--------------------------------|----------|----------|
| V. DYCK.                       |          |          |
| OCTOBER the 16th, 1717.        |          |          |
|                                |          | FACE.    |
| Composition                    | 10       | 18       |
| Colouring                      | 17       | 18       |
| Handling                       | 17       | 18       |
| Drawing                        | 10       | 17       |
| Invention                      | 18       | 18       |
| Expression                     | 18       | 18       |
| Grace and Greatness            | 18       | 18       |
| Advantage                      | 18       | Pleasure |
|                                | Sublime. | 16       |

Εικόνα 3. Η καρτέλα βαθμολόγησης του Τζόνθαν Ρίτσαρντσον για την αξιολόγηση του έργου του Άντονι Βαν Ντάικ, Η Κόμισσα Χίρα του Έξετερ, από το έργο του *Essay on the Art of Criticism*.  
Πηγή: Βιβλιοθήκη Bodleian, Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Jonathan Richardson's scorecard for evaluating Anthony Van Dyck's Countess Dowager of Exeter, from his *Essay on the Art of Criticism*. Source: The Bodleian Library, University of Oxford. Παρμένο από το βιβλίο του Houston, Kerr. 2012. *Introduction to Art Criticism, An: Histories, Strategies, Voices*, 1st edition, (p. 25).

Η πρακτική της κριτικής των τεχνών μπορεί να κατανοηθεί και ως προϊόν της μεταβολής του πολιτικού τοπίου και ειδικότερα της ανόδου της αστικής τάξης. Σύμφωνα με τον Houston (2012), το ενδιαφέρον στην ζωγραφική και την γλυπτική στην Ευρώπη έχει συχνά συσχετισθεί με τις ανώτερες τάξεις και ιδιαίτερα με τον βασιλιά. Παρόλα αυτά, με την εμφάνιση και ανάπτυξη των δημοσίων εκθέσεων, ακόμη και οι κοινόι άνθρωποι είχαν την δυνατότητα να ρίξουν μια κοντινή ματιά στην τέχνη και οι γραπτές κριτικές τέχνης εξέφραζαν συχνά την κοινή γνώμη. Έτσι, παρά το γεγονός ότι τα πρώιμα γραπτά κριτικής της τέχνης στα σαλόνια και τις θερινές εκθέσεις ήταν εμφανώς ατομικιστικά, κέρδισαν και έναν ορισμένο βαθμό αξιοπιστίας μέσω ισχυρισμών ότι αντιπροσώπευαν, σε κάποιο βαθμό, την δημόσια γνώμη<sup>18</sup>.

Ο Hanslick (1825 – 1904), που δραστηριοποιείται την ίδια περίοδο, εγκαθιδρύει τον formalισμό και επιχειρεί, με τη σειρά του, να θεμελιώσει έναν αντικειμενικό τρόπο αξιολόγησης της μουσικής ως τέχνη. Μέσα από το έργο του *Vom Musikalisch Schönen* (1854, περί του Ωραίου στην μουσική), επιχειρηματολόγησε πάνω στο ότι η ουσία της μουσικής βρίσκεται σε αυτό που ονομάζει *tönend bewegte Formen* (τονικά κινούμενες δομές), μια έννοια η οποία περιγράφει το μουσικό έργο ως αυτοτελές και εγγενώς ουσιώδες, ανεξάρτητο από εξωτερικές αναφορές ή συναισθηματικές επικλήσεις. Ισχυρίζεται ότι η μουσική δεν δύναται να εμπεριέχει συναισθήματα μέσα της και στηρίζει τον ισχυρισμό του κάνοντας μια διάκριση μεταξύ της αισθητικής ομορφιάς της μουσικής αφενός και της πιθανότητας να προκαλεί συναισθήματα διατεινόμενος ότι αυτά τα δύο είναι ξεχωριστά πράγματα. Η θέση του επιχειρηματολογεί ότι ενώ η μουσική μπορεί να προκαλέσει συναισθήματα, αυτά είναι υποκειμενικά και διαφέρουν κατά περίπτωση και ότι η ενδογενής ομορφιά της μουσικής βρίσκεται αποκλειστικά στην φόρμα της. Στο έργο του, ασχολείται με την μουσική αισθητική της εποχής του και αντιδρά ενάντια στο όραμα του Wagner για μια μουσική ενσωματωμένη με το δράμα και την ποιητική έκφραση (*Gesamtkunstwerk*), δίνοντας έμφαση στο ότι η οργανική μουσική – ελεύθερη από λέξεις και αναπαραστατικά προγράμματα – διατηρεί μια ιδιαίτερη αγνότητα: την «καθαρή» φόρμα της τέχνης. Σε αυτό το πλαίσιο, ο formalισμός αναφέρεται στην φόρμα, τη δομή και τις εγγενείς ιδιότητες της μουσικής καθαυτής ως στοιχεία ανεξάρτητα συναισθηματικού ή αναπαραστατικού περιεχομένου. Αυτή η φιλοσοφία έρχεται σε αντίθεση με τις πιο ρομαντικές προσεγγίσεις που αντιμετωπίζουν την μουσική ως μια εκφραστική τέχνη προορισμένη να επικαλείται ορισμένα συναισθήματα ή να απεικονίζει σκηνές<sup>19</sup>.

Συνοψίζοντας, ο formalισμός στη μουσική, όπως ορίζεται από το λεξικό Merriam-Webster, δίνει έμφαση στη δομή και τον τρόπο σύνθεσης, συχνά εις βάρος του περιεχομένου. Αυτή η προσέγγιση μπορεί να έχει τις ρίζες της στον Πυθαγόρα, ο οποίος συνέδεσε τις μουσικές αναλογίες με την αρμονία του

<sup>18</sup> Houston, Kerr. 2012. *Introduction to Art Criticism, An: Histories, Strategies, Voices*, 1st edition, (p. 27 – 28).

<sup>19</sup> Houston, Kerr. 2012. *Introduction to Art Criticism, An: Histories, Strategies, Voices*, 1st edition. Chapter on Hanslick.

σύμπαντος, δίνοντας έμφαση στο Ακατάληπτο της μουσικής, μια ιδέα που μπορεί να επηρέασε τις σχετικές αντιλήψεις κατά τον Μεσαίωνα και τον Διαφωτισμό. Ο Βοήθιος διέκρινε την «μουσική των σφαιρών» από τη μουσική του ανθρώπου και των οργάνων, ενώ κατά τον 17ο και 18ο αιώνα η σύνδεση της μουσικής με τα μαθηματικά ήταν διαδεδομένη στην Ευρώπη, με στοχαστές όπως οι Kepler και Werckmeister να ενσωματώνουν αυτή την προσέγγιση. Ο Hanslick, «επίσημα» ένας από τους πρώτους φορμαλιστές, υποστήριξε ότι η μουσική είναι αυτοτελής και η ουσία της εντοπίζεται στη φόρμα, απορρίπτοντας τις εξωτερικές αναφορές ή συναισθηματικές εκφράσεις και τονίζοντας την «καθαρή» μορφή της μουσικής, σε αντίθεση με τις πιο συναισθηματικές, ρομαντικές προσεγγίσεις. Γίνεται λοιπόν φανερό ότι αυτές οι ιδέες και οι κοινωνικές μεταβολές θα μπορούσαν να έχουν διαμορφώσει και παγώσει έναν διαχρονικό κανόνα ο οποίος δημιουργεί έναν πολύ δυνατό δεσμό μεταξύ μουσικής και φυσικών επιστημών, από την αρχαιότητα μέχρι και την 19<sup>ο</sup> αιώνα.

Συγκρίνοντας τις απόψεις σημαντικών λογίων στην Ευρώπη από την αρχαιότητα μέχρι τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και τις τάσεις για κριτική πάνω στις τέχνες, είναι εύλογο να εγερθεί το ερώτημα για το πώς όλα αυτά μπορούν να σχετίζονται με τα κινήματα τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα όπως η χρωματική αρμονία, ο δωδεκαφθογγισμός, ο σειραϊσμός και αργότερα η φασματική μουσική. Πόσο εύλογη θα ήταν η υπόθεση ότι το ωραίο στην *hard science* μουσική έχει σχέση με το ωραίο στην μουσική της θεωρίας των σφαιρών και τις μυστικιστικές πεποιθήσεις των ακολούθων του Πυθαγόρα<sup>20</sup>; Μπορεί το ωραίο, έτσι όπως κατανοείται σήμερα, στον Beethoven, τον Brahms και εν τέλη τον Schönberg και τον Boulez να αποτελούν στοιχεία μιας αισθητικής τάσης που άρχισε πολλούς αιώνες πριν; Αν και κόντρα στον φορμαλισμό, ο Gris y αναφέρεται στην φασματική μουσική όπως ο Stravinsky, ως μια τέχνη – (θετική) επιστήμη. Ειδικότερα, στο άρθρο «Did you say spectral?» αναφέρει ότι,

*«[η φασματική μουσική] βρίσκεται σε ριζική αντιπαράθεση με κάθε είδους φορμαλισμό που αρνείται να συμπεριλάβει τον χρόνο και την εντροπία ως πραγματικό θεμέλιο όλων των μουσικών διαστάσεων. Ενισχυμένη από μια οικολογία ήχων, η φασματική μουσική δεν ενσωματώνει τον χρόνο ως εξωτερικό στοιχείο που επιβάλλεται σε ένα ηχητικό υλικό θεωρούμενο ως «εκτός χρόνου», αλλά αντιθέτως το αντιμετωπίζει ως συστατικό στοιχείο*

<sup>20</sup> Μιφρ. Κουτρούμπας, Δ.Γ. 1993. Ιαμβλίχου, Περί Πυθαγορικού Βίου. Όπως γράφει ο Ιάμβλιχος: «Συγκεντρώνοντας την ακοή και τη σκέψη του, βύθιζε τον εαυτό του στις κινούμενες αρμονίες του κόσμου. Σύμφωνα με αυτόν (τον Πυθαγόρα), μόνο ο ίδιος μπορούσε να ακούσει και να κατανοήσει τις αρμονίες και τις συμφωνίες των σφαιρών και των ουράνιων σωμάτων. Η παγκόσμια μουσική ήταν αμέσως πιο υπερβολική και ανώτερη από τις θνητές μελωδίες, αποτελούμενη από ανόμοια στοιχεία και ποικιλόχρωμους ήχους, που προέρχονται από σώματα των οποίων η ταχύτητα, το μέγεθος και η θέση διαφέρουν κατά πολύ. Τα σώματα αυτά είναι διατεταγμένα το ένα σε σχέση με το άλλο βάσει των πλέον μουσικών αναλογιών και παράγουν μια μουσική μελωδία, η οποία δονείται δια μέσου της θαυμαστά όμορφης κίνησης και των μελοδικών συστροφών του ουρανού».

του ίδιου του ήχου.[...] Τελικά, αυτή η ουτοπική επιθυμία για μια μουσική γλώσσα που διατυπώνεται βάσει επιστημονικών δεδομένων, το διαρκώς επαναλαμβανόμενο όνειρο μιας τέχνης-επιστήμης, δημιουργεί έναν σύνδεσμο μεταξύ των συνθετών-εφευρετών του φασματισμού και των καλλιτεχνών του Κουατροτσέντο»<sup>21</sup>.

Αμφότερες οι στάσεις του σειραϊσμού και της φασματικής μουσικής προσεγγίζουν τον ήχο κρατώντας μια «Πυθαγόρεια» αισθητική στάση, αυτή που εν μέρει, κατά τη γνώμη μου, αντλεί την επιβεβαίωση της αισθητικής της αξίας από την σχέση της με την *hard* επιστήμη και αυτό είναι που στη παρούσα εργασία αποκαλώ ως *hard science* μουσική, δηλαδή μια μουσική η οποία γίνεται αντιληπτή σε άμεση σχέση με τις φυσικές επιστήμες. Στον αντίποδα, *soft science* μουσική, αποκαλώ μια μουσική της οποίας η αισθητική αξιολόγηση δεν βασίζεται μόνο σε αντικειμενικά κριτήρια που προέρχονται από τις φυσικές επιστήμες αλλά μια μουσική που συμπεριλαμβάνει ως επιπλέον σημαντικό κριτήριο αισθητικής αξιολόγησης και τον βαθμό στον οποίον συσχετίζεται, άμεσα ή έμμεσα, με τον Λόγο. Τέλος, επειδή μια ουσιαστική ανάλυση θα ξεπερνούσε κατά πολύ τα όρια της παρούσης εργασίας, θα ολοκληρώσω αφήνοντας μόνο μερικά από τα ερωτήματα που με ενδιαφέρουν. Μήπως αποδίδεται μεγαλύτερη αισθητική αξία στην μουσική ως αντικείμενο παρά ως εμπειρία; Και αν, γιατί; Η μουσική αποτελείται αποκλειστικά από τον ήχο ή αφορά επίσης το πλαίσιο μέσα από το οποίο αντιλαμβανόμαστε τον ήχο ως μουσική; Ποιά θα μπορούσε να είναι η ανθρωπολογία της *hard science* μουσικής και ποιά η κοινωνιολογία της; Εξηγείται η μουσική των ανθρωπιστικών επιστημών μέσω ταξικής – κοινωνικοοικονομική ανάλυσης σήμερα; Πόσο σχετικό είναι το τελευταίο με την νέα μουσική σήμερα; Τι είναι η νέα μουσική σήμερα; Τι είναι μουσική; Τι είναι επιστήμη;

---

<sup>21</sup> Η ελληνική μτφρ. είναι δική μου, από το ήδη μτφρ. (γαλλικά - αγγλικά από τον Joshua Fineberg, 2000) κείμενο του Gris y. Το μτφρ. πρωτότυπο είναι: “[Spectral music] is in radical opposition to all sorts of formalism which refuse to include time and entropy as the actual foundation of all musical dimensions. Strengthened by an ecology of sounds, spectral music no longer integrates time as an external element imposed upon a sonic material considered as being 'outside-time,' but instead treats it as a constituent element of sound itself. [...] Finally, this utopic desire for a musical language articulated on scientific facts, the recurring dream of an art-science, creates a link between the composer-inventors of spectralism and the artists of the Quattrocento”. (p. 2)

## 1.4 Αναπλασιώση – Ήχος και λόγος

Κατά τρόπο κάπως παρόμοιο με την επαναπλασιώση του «τονικού» υλικού στο ατονικό υλικό της όπερας *Wozzeck*, το έργο της διπλωματικής μου αφορά σε μια προσπάθεια αντιπαράθεσης με την κατ' αποκλειστικότητα *hard science* μουσική μέσω της επαναπλασιώσης των υπερτόνων: οι συνθετική προσδοκία δεν επικεντρώνεται στην μόνο στην επιστημονική ενασχόληση με τον ήχο ως φυσικό φαινόμενο αλλά πρωτίστως ως αφορμή αναστοχασμού πάνω στο τι σημαίνει *να είμαστε μαζί*. Η αισθητική αξιολόγηση του έργου μου πηγάζει από την σχέση της οργάνωσης των ηχητικών δομών, όχι μόνο, με τις φυσικές επιστήμες (μουσική ακουστική) αλλά και με την σχέση της οργάνωσης των ηχητικών δομών με τις κοινωνικές δομές, την γλώσσα και την φιλοσοφία. Η ενασχόληση με την σχέση Λόγου – Μουσικής είναι μια αντίδραση απέναντι σε αυτό που νιώθω ως «μονοπώλιο» της αισθητικής του επιστημονισμού, στο «κανονιστικό φάσμα»<sup>22</sup>, που έχει παραλύσει την νέα μουσική σήμερα και που αποτελεί, κατά τη γνώμη μου, ένα μέσο διαφήμισης των ήχων για ένα κοινό που ούτως ή άλλως αποστασιοποιείται από αυτούς τους ίδιους.

Το ζητούμενο μου είναι να παίξω με το ηχόχρωμα ως κάτι μη δυνάμενο να μετρηθεί, ως κάτι που δεν προκύπτει από υπολογισμό, που προϋποθέτει διαμεσολάβηση λογισμικού αλλά μέσα από ένα παιχνίδι ελεύθερης, διαισθητικής επεξεργασίας και που βρίσκεται σε άμεση συσχέτιση με τον Λόγο. Ολόκληρο το έργο είναι συνυφασμένο με το απόφθεγμα του Jean – Luc Nancy και ειδικότερα της έννοιας *being together & the being of togetherness*. Αυτές οι συνθετικές στάσεις μπορούν να υποδηλώσουν την προτίμησή μου για μια μουσική που δεν καθίσταται αξιολογη με βάση μόνο την μαθηματική της συνοχή ως ένα ολοκληρωμένο αντικείμενο τέχνης αλλά και με βάση το κατά πόσο δύναται να προκαλέσει προβληματισμό ως κοινωνική εμπειρία<sup>23</sup>.

Όμως δεν θέλω απλώς να αντιπαρατεθώ στην αισθητική του επιστημονισμού παρά μόνο, φυσικά, στο μέτρο που αυτή γίνεται αυτοσκοπός. Θέλω να επιστήσω την προσοχή σε ένα σημαντικότερο ζήτημα το οποίο η μουσική, ως προϊόν του ανθρώπινου πολιτισμού, πολλές φορές αγνοεί: τον κίνδυνο που διατρέχει ο ίδιος ο πολιτισμός. Βρισκόμαστε σε μια εποχή όπου οι συνεχείς πολιτικές κρίσεις (περιοδικότητα), μετά το 2009, έχουν δημιουργήσει μια ρυθμική άνοδο του εθνικισμού, κάτι που όπως φαίνεται από την πρόσφατη ιστορία, οδηγεί συνήθως σε πολέμους (απεριοδικότητα). Οφείλει ο συνθέτης/συνθέτρια να αποκτήσει ιστορική συνείδηση απέναντι στα σύγχρονα και σοβαρά προβλήματα που αντιμετωπίζει η

<sup>22</sup> Ο όρος «κανονιστικό φάσμα» υπονοεί την *hard science* αισθητική της μουσικής.

<sup>23</sup> Νιώθω ότι ένα μεγάλο μέρος της ακαδημαϊκής τέχνης αντλεί την επιβεβαίωση της αισθητικής της υπεροχής από την συσχέτισή της με τις φυσικές επιστήμες. Με το έργο μου αντιπαρατίθεμαι σε αυτή την αισθητική πλησιάζοντας αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί ως *soft science* μουσική ή μια μουσική που ασχολείται περισσότερο με την Γλώσσα παρά με την μουσική ακουστική.

κοινωνία ως μήτρα της μουσικής και του πολιτισμού ή μήπως ο συνθέτης οφείλει να προβληματίζεται γύρω από τον υπολογισμό, αποκλειστικά εντός ενός μουσικού – hard science – θερμοκηπίου για χάρη και μόνο αυτού του θερμοκηπίου; Κι αν ακόμη υποτεθεί το πρώτο, τότε με ποιούς τρόπους μπορεί ένας συνθέτης να παίρνει θέση απέναντι στην κοινωνία;

Εν προκειμένω, η μουσική μου υπογραμμίζει το πολιτισμικό πρόβλημα της ανόδου της ξενοφοβίας στην Ευρώπη. Επιστρέφοντας πίσω στον τρόπο με τον οποίον ο Berg μας βάζει να ακούσουμε κάτι μέσα από ένα άλλο πλαίσιο, έτσι και εγώ στο έργο μου ασχολούμαι με τους υπέρτονους με έναν διαφορετικό τρόπο που δεν αποσκοπεί στην ακρόαση ενός «φάσματος» ή «σουρεαλιστικού ηχοχρώματος»<sup>24</sup> αλλά στην ακρόαση ενός «κινδύνου», γνώριμου κατά τις εποχές των πολέμων. Το έργο μου πρέπει να κατανοηθεί ως άρρηκτα συνδεδεμένο με την («εξω»)μουσική του αναφορά και ο τίτλος *being together & the being of togetherness* αναφέρεται σε δύο κοινωνικές καταστάσεις, αυτήν της ομοιομορφίας (being of togetherness) και σε αυτήν της «πολυφωνίας» ή ανομοιομορφίας (being together). Όπως φαίνεται παρακάτω από την ανάλυση, το έργο, ενώ αποτελεί μια «γιορτινή» μετάβαση από την πρώτη, στην δεύτερη, εντούτοις στο τέλος αφήνεται μετέωρο ένα ερωτηματικό: Είμαστε στα αλήθεια μαζί ή γινόμαστε ένα *είναι*;

Το *being together & the being of togetherness* αποτελεί ένα κατεξοχήν έργο οργανικής, ορχηστρικής μουσικής. Παρόλα αυτά, η χρήση δυναμικής, live κάμερας κατά την εκτέλεση, το τοποθετεί στο μεταίχμιο μεταξύ οργανικής σύνθεσης και πειραματικού μουσικού θεάτρου (υπό την ευρεία έννοια του όρου). Στο τέλος του index της παρτιτούρας, υπάρχουν οδηγίες για την τοποθέτηση μιας δυναμικής κάμερας, μπροστά και πάνω από το κοινό – ακροατήριο. Ο φακός της κάμερας εστιάζει στο κοινό, το οποίο βλέπει τον εαυτό του να προβάλλεται, πανοραμικά, πίσω και πάνω από την ορχήστρα. Η θέαση των θεατών έχει δύο λειτουργίες. Πρώτον, η κάμερα αφορά σε ένα εγχείρημα αφύπνισης: η υπενθύμιση της συλλογικής ταυτότητας των ατόμων που όχι μόνο παρακολουθούν αλλά και συνδιαμορφώνουν την εμπειρία της συναυλίας. Συνεπώς μπορεί να αποκαλυφθεί η κοινωνική λειτουργία της συναυλίας ως τελετουργία του Δυτικού πολιτισμού. Δεύτερον, αφορά στην πρόθεση μου να επιδράσω ακόμη περισσότερο επάνω στο κοινό. Η εμφάνιση ενός νέου στοιχείου στον παραδοσιακό συναυλιακό χώρο, αυτού της κάμερας, εφόσον δεν θα συνοδεύεται από καμία επεξήγηση, δύναται να προκαλέσει προβληματισμό και άρα να εγείρει κριτικό αναστοχασμό σχετικά με την εμπειρία της μουσικής μου. Φαντάζομαι την μουσική, ξαφνικά, να

<sup>24</sup> Αναφορά στην τεχνική οργανικής σύνθεσης (Instrumental synthesis) στο *Partiels* του Grisey. Ως «σουρεαλιστικό ηχοχρώμα» εννοώ το συνθετικό φάσμα των φυσικών αρμονικών. Στο έργο του Grisey, δημιουργείται μια ανασύνθεση της φυσικής αρμονικής σειράς που προκύπτει από την φασματική ανάλυση ενός E2 (82,4Hz) παιγμένο από ένα τρομπόνι σε δυναμική *f*. Ενώ η ορχήστρα ανασυνθέτει το φάσμα – ηχοχρώμα του τρομπονιού, εντούτοις το κάθε επιμέρους όργανο της ορχήστρας έχει εκ φύσεως ένα δικό του, μοναδικό φάσμα – ηχοχρώμα. Ως εκ τούτου, στο έργο δεν γίνεται ανασύνθεση ενός ρεαλιστικού ηχοχρώματος του E2 αλλά ενός υπερρεαλιστικού (σουρεαλιστικού) ηχοχρώματος.

παύει να ακούγεται με τον ίδιο τρόπο από την στιγμή που μεταξύ ήχων και κοινού μεσολαβεί πλέον η κάμερα.

### Ήχος και λόγος από γενική σκοπιά

Γιατί βασίστηκε το κομμάτι πάνω σε διαφορετικά δομικά συστήματα; Αυτό προέκυψε από την πρόθεσή μου να βασίσω το έργο στο εννοιολογικό δίπολο *being together & the being of togetherness* κάτι που ανακάλυψα διαβάζοντας ένα άρθρο για το βιβλίο του Jean – Luc Nancy, *The inoperative community* (1986). Στο βιβλίο του (μτφρ. Peter Connor), ο Nancy αναφέρει:

*«Finitude, or the infinite lack of infinite identity, if we can risk such a formulation, is what makes community. That is, community is made or is formed by the retreat or by the subtraction of something: this something, which would be the fulfilled infinite identity of community, is what I call its “work”. All our political programs imply this work: either as the product of the working community, or else the community itself as work. But in fact, it is the work that the community does not do and that is not that forms community. In the work, the properly “common” character of community disappears, giving way to a unicity and a substantiality (the work itself, in fact, should not be understood primarily as the exteriority of a product, but as the interiority of the subject’s operation). The community that becomes a single thing (body, mind, fatherland, Leader ...) necessarily loses the -in- of being in common. Or it loses the -with- or the -together- that defines it. It yields its being-together to a being of togetherness. The truth of community, on the contrary, resides in a retreat of such a being. Community is made of what retreats from it: the hypostasis of the “common”, and its work. The retreat opens, and continues to keep open, this strange being-the-one-with-the-other to which we are exposed (nothing indicates more clearly what the logic of this being of togetherness can imply than the role of Gemeinschaft, of community, in Nazi ideology)»<sup>25</sup>.*

Διαβάζοντας το εν λόγω απόσπασμα, μου έκανε εντύπωση η φράση *being together / being of togetherness* και θέλησα να προσπαθήσω να συσχετίσω την μουσική μου με αυτήν. Έτσι, άρχισα να αναζητώ τα κοινά

---

<sup>25</sup> Jean – Luc Nancy, *The Inoperative Community*, trans. By Peter Connor et al., ed. By Peter Connor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), p. xxxix

στοιχεία μεταξύ μουσικής και κοινωνίας και πιο συγκεκριμένα τις ομοιότητες και τις διαφορές μεταξύ των διαφορετικών συνθετικών – κοινωνικών τρόπων σκέψης. Προκειμένου, όμως, να γίνω περισσότερο κατανοητός θα επεξηγήσω το απόφθεγμα του Nancy και έπειτα θα ορίσω το τι εννοώ ως *κοινωνική και συνθετική* σκέψη.

### Σχετικά με το *The inoperative community*

Ο Nancy αναφέρει ότι το Πεπερασμένο (δηλαδή τα όριά μας, ή η ιδέα ότι τίποτα δεν είναι ολοκληρωμένο) είναι αυτό που στην πραγματικότητα δημιουργεί την κοινότητα. Με άλλα λόγια, η κοινότητα σχηματίζεται όχι από κάτι που κάνουμε ή επιτυγχάνουμε, αλλά από αυτό που λείπει ή αυτό που δεν μπορεί να κατανοηθεί πλήρως. Το «έργο» της κοινότητας δεν είναι μια φυσική εργασία ή ένας συγκεκριμένος στόχος· είναι περισσότερο, αυτό που παραμένει ανολοκλήρωτο, και αυτή η έλλειψη φέρνει τους ανθρώπους κοντά. Όταν οι άνθρωποι προσπαθούν να μετατρέψουν την κοινότητα σε ένα πλήρες, ενιαίο πράγμα (όπως ένα έθνος, έναν ηγέτη ή μια κοινή ιδεολογία), χάνουν την αληθινή ουσία του να είσαι μαζί. Αντί για μια κοινή εμπειρία ανοίγματος και σύνδεσης, η κοινότητα γίνεται μια σταθερή, κλειστή ταυτότητα. Η αληθινή κοινότητα προέρχεται από την αποδοχή ότι είμαστε πάντα στη διαδικασία του να είμαστε μαζί, χωρίς να ολοκληρώνουμε ή να ορίζουμε πλήρως τι είναι αυτό το «μαζί». Όταν οι κοινότητες γίνονται ταυτότητες με αυστηρό χαρακτήρα, χάνουν την ευελιξία που τις κάνει γνήσιες κοινότητες. Το παράδειγμα της ναζιστικής ιδεολογίας χρησιμοποιείται εδώ για να δείξει πως όταν η κοινότητα εξαναγκάζεται να μετουσιωθεί σε μία ενιαία ταυτότητα (όπως ένα ενωμένο έθνος ή ηγέτης), γίνεται επικίνδυνη, χάνοντας το αληθινό της πνεύμα του -να είμαστε μαζί-.

### Σχετικά με τις έννοιες του *κοινωνικού* και *συνθετικού* τρόπου σκέψης

Αρχικά, ως *κοινωνικό* τρόπο σκέψης εννοώ την συλλογική στάση μιας ανθρώπινης κοινωνίας ως προς την ομοφυλία ή ετεροφυλία, δηλαδή το κατά πόσο η πλειψηφία μιας κοινωνίας τείνει προς την ομοιογένεια / ετερογένεια σε επίπεδο φυλετικής σύστασης. Για παράδειγμα, η κοινωνία της πόλης του Βερολίνου, κατά το έτος 1940 ίσως έτεινε περισσότερο προς την ομοφυλία σε αντίθεση με το 2024 όπου τείνει προς την ετεροφυλία. Έπειτα, ως *συνθετικό* τρόπο σκέψης εννοώ τις συνθετικές επιλογές ως προς τα συστήματα οργάνωσης του ήχου σε σχέση με το πώς αυτά μπορούν να συμβολίσουν τον *κοινωνικό* τρόπο σκέψης. Για παράδειγμα, ένα σύστημα οργάνωσης του ήχου μπορεί να είναι ο σειραϊσμός, μια διαδικασία προσθετικής / αφαιρετικής σύνθεσης, ένα τονικό σύστημα κ.ο.κ. τα οποία, κατά σύμβαση, μπορούν να συμβολίσουν έναν *κοινωνικό* τρόπο σκέψης.

### Ήχος και λόγος απο ειδική σκοπιά

Τώρα που επεξηγήθηκε η ορολογία, θα προχωρήσω στο πώς τα παραπάνω εφαρμόστηκαν στο έργο. Βρήκα ότι ένα κοινό μεταξύ αυτών των δύο μπορεί να είναι η δομική οργάνωση. Ερμηνεύοντας την έννοια *being of togetherness* σε επίπεδο δομής, αυτό που απομένει είναι το εξής: Η ύπαρξη συνοχής σε ένα σύστημα «*being of togetherness*» εξαρτάται από την (μερική) ολοκλήρωση μιας διαδικασίας. Αντίθετα, η ύπαρξης συνοχής σε ένα σύστημα «*being together*» δεν εξαρτάται από την ολοκλήρωση μιας διαδικασίας αλλά από εμφάνιση μιας κατάστασης πολλών σύντομων διαδικασιών και έτσι την δημιουργία μιας *κατάστασης*. Ας φέρουμε ως παράδειγμα τις σειραϊκές διαδικασίες του έργου μου (μ. 1-112) όπου για να υπάρξει μουσικό νόημα (συνοχή, λογική) πρέπει να εξαντληθεί σχεδόν όλο το υλικό των σειρών, δηλαδή να περάσει κάποια ώρα ώστε αυτές να γίνουν αντιληπτές ως σειρές. Έτσι, η χρονικότητα της συνοχής είναι μακρά. Αντίθετα, στο δεύτερο μισό του κομματιού, η συνθετική σκέψη υπόκειται σε ένα πιο ευέλικτο στρουκτουραλιστικό σύστημα, αυτό του διαλεκτικού δομισμού<sup>26</sup> (*dialectical structuralism*) όπου η χρονικότητα της συνοχής είναι περισσότερο βραχεία καθώς η ύπαρξη συνοχής δεν εξαρτάται από την ολοκλήρωση κάποιας διαδικασίας, τουλάχιστον όχι μακροχρονικά. Συνοψίζοντας, το *being of togetherness* εκφράζεται μουσικά ως μακροχρονική δομική συνοχή ενώ το *being together* εκφράζεται μουσικά ως μικροχρονική ή/και καθόλου δομική συνοχή. Μερικά παραδείγματα συνθετών που συσχέτισαν το μουσικό τους έργο με τον Λόγο (εδώ, με το έργο των Stephan Mallarmé και Samuel Beckett) είναι οι Claude Debussy (*Prélude à l'après-midi d'un faune* 1894), Pierre Boulez (*Pli selon pli*, 1957 – 62), Roger Reynolds (*Ping*, 1968), Philip Glass (*Company*, 1984, Mercier and Camier, 1979), Luciano Berio (*Sinfonia*, 1968, containing fragments of *The Unnamable*), Richard Barrett (*stirrings*, 2001), John J. H. Philips (*The things one has to listen to ...* (1990), Wolfgang Fortner (*That Time*, 1977), Heinze Hollinger (*Come and Go*, 1977; *Not I*, 1980), Michael Nyman (*Act Without Words* 1, 2001).

---

<sup>26</sup> Βλ. Lachenmann, H. (1995). On structuralism. *Contemporary Music Review*, (p. 93–102). Ως διαλεκτικό δομισμό εννοώ την λογική που προκύπτει από την ευέλικτη αντιμετώπιση των ήχων ως στοιχεία εντός ενός δεδομένου συστήματος τα οποία δεν προσδιορίζονται παρά μόνο μέσα από τις αντιφάσεις τους. Π.χ. ένας στατικός ήχος μπορεί να προηγείται ενός διακεκομμένου χωρίς ο τελευταίος να θεωρηθεί ασυναρτησία αφού βρίσκεται σε άμεση σχέση με τον προηγούμενο ως αντίθεσή του. Εδώ, θεωρείται δεδομένο πώς κάτι που *είναι* δεν είναι αυθύπαρκτο αλλά αποκτά την σημασία του από αυτό το οποίο ταυτόχρονα *δεν είναι* εντός ενός πλαισίου.

## 2. Ανάλυση του έργου

Η μορφολογία θα παρουσιαστεί σε επίπεδο μακροδομής και μικροδομής. Παρόλα αυτά, επειδή το μεγαλύτερο μέρος του έργου δεν κατασκευάστηκε με συμβατικό τρόπο, θα χρησιμοποιηθούν και διαφορετικά εργαλεία ανάλυσης, πέραν αυτών που ασχολούνται με τον ρυθμό, τα τονικά ύψη, τις δυναμικές και το ηχόχρωμα ως διακριτές παραμέτρους της μουσικής. Προκαταρκτικά, λοιπόν, θα διασαφηνιστούν μερικοί όροι τους οποίους χρησιμοποιώ για να περιγράψω την μορφολογία και οι οποίοι επηρέασαν το μεγαλύτερο μέρος της συνθετικής μου σκέψης. Έπειτα, η μικροδομική ανάλυση αφορά αφενός στην περιγραφή ορισμένων τυπολογιών ήχων, φιγούρων και παλμών μέσα στο έργο και αφετέρου το πώς αυτοί ανταποκρίνονται στο ζητούμενο του έργου δηλαδή την δημιουργία βραχυχρονικής ή/και καθόλου συνοχής αντί για τη δημιουργία μακροχρονικής συνοχής που απαιτούσαν τα συστήματα του σειραϊσμού και του wall of sound στο *x* μέρος. Πριν προχωρήσω στην μορφολογική ανάλυση είναι απαραίτητο να επεξηγήσω την ορολογία που χρησιμοποιώ.

### 2.1 Επεξήγηση όρων

#### 2.1.1 Τύποι ήχων

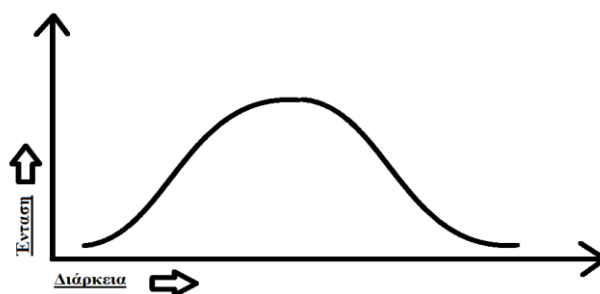
Η αντίληψή μου για τους ήχους μέσα στο έργο μου προϋποθέτει την αντίληψη του μουσικού υλικού υπό τους όρους του Lachenmann, δηλαδή τις κατηγορίες των ηχητικών τύπων. Προκειμένου, όμως, να γίνει δυνατή η κατανόηση τους θα πρέπει πρώτα να οριστεί η έννοια του *εγγενούς χρόνου* (Eigenzeit), στοιχείου εν δυνάμει του οποίου καθίσταται δυνατή η διάκριση των γενικών κατηγοριών. Όπως αναφέρει ο Lachenmann (1966) ο *εγγενής χρόνος* είναι «ο χρόνος που απαιτείται για να μεταδοθούν τα χαρακτηριστικά ενός ήχου». Με άλλα λόγια, πρόκειται για την διάρκεια του φυσικού envelope ενός ήχου (Attack, Decay, Sustain, Release).

Οι τύποι ήχων χωρίζονται σε δύο βασικές κατηγορίες, κάθεμία από τις οποίες περιλαμβάνει επιμέρους υποκατηγορίες. Οι βασικές, είναι οι ήχοι ως *διαδικασίες* και οι ήχοι ως *καταστάσεις* και αυτό που τις διακρίνει είναι ο εγγενής τους χρόνος. Στις *διαδικασίες* η πραγματική διάρκεια του ήχου είναι ίση με τον εγγενή του χρόνο (Eigenzeit = Real Time Duration / E=RTD), ενώ στις *καταστάσεις* ο εγγενής χρόνος είναι μικρότερος από την διάρκεια του ( $E < RTD$ ). Για παράδειγμα, ο εγγενής χρόνος του *πρωτικού ήχου* είναι τόσος όση είναι η διάρκεια που ακούμε. Αντίθετα, ο *ηχοχρωματικός ήχος* γίνεται αντιληπτός ως τέτοιος ανεξάρτητα από το πότε σταματάει να ακούγεται. Οι επιμέρους υποκατηγορίες για τους ήχους – διαδικασίες είναι οι ήχοι *πτώσης, ενεργείας, ατάκας & απόσβεσης*, ενώ οι επιμέρους υποκατηγορίες για τους ήχους –

καταστάσεις είναι οι ήχοι *ηχοχρώματος, διακύμανσης και υφής*. Μια επιπλέον διάκριση είναι αυτή του δομικού ήχου. Πρόκειται για ένα σύνθετο τύπο ήχου που μπορεί να ανήκει και στις δύο βασικές κατηγορίες καθώς αποτελείται από πολλές *διαδικασίες* το σύνολο των οποίων εμφανίζει χαρακτηριστικά μιας *κατάστασης – διαδικασίας* (Tsao, 2014).

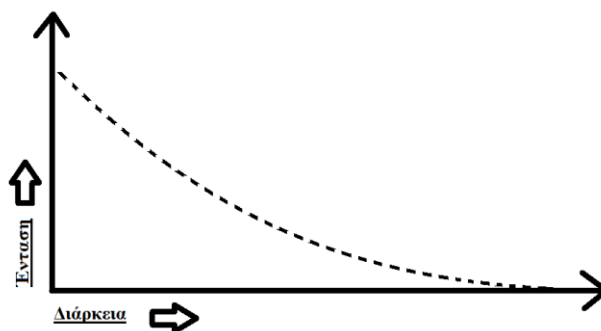
#### Ήχοι ως διαδικασία (E = RTD):

- *Ήχος – πτώσης ή πτωτικός ήχος (Kadenzklang)* ο οποίος αποτελεί την γενικότερη κατηγορία. Ονομάζεται έτσι επειδή έχει μια χαρακτηριστική κλίση, παρόμοια με την τονική πτώση. Όπως αναφέρει ο Tsao (2014), είναι ένας ήχος όπου ο *εγγενής του χρόνος* ταυτίζεται με τη διάρκεια που χρειάζονται τα χαρακτηριστικά του για να εξελιχθούν και να ολοκληρωθούν σε πτώση.



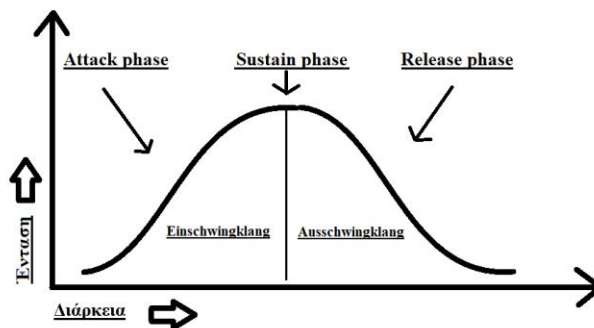
Εικόνα 4. Παράδειγμα 1 – Σχηματική αναπαράσταση του πτωτικού ήχου

- *Ήχος ενεργείας (Impulsklang)*, αποτελεί υποκατηγορία του πτωτικού ήχου, ανάγοντας τον πρώτο σε μια διαδικασία ώθησης της ατάκας ακολουθούμενη από φυσική ή τεχνητά κατασκευασμένη απόσβεση. Η λέξη «φυσική» σε αυτό το πλαίσιο σημαίνει συναρμολόγηση ή αποσυναρμολόγηση της ενέργειας του ήχου ως μέρος της εγγενούς δομής του, συνήθως μέσω της αντήχησής του (Tsao, 2014).

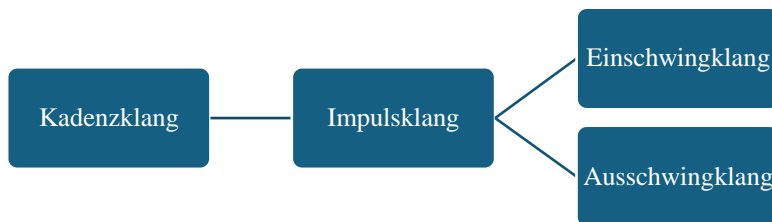


Εικόνα 5. Παράδειγμα 1.1 Σχηματική αναπαράσταση ήχου παλμού

- Ο ήχος ατάκας (Einschwingklang) και ο ήχος απόσβεσης (Ausschwingklang), αποτελούν απλώς δομικά μέρη του ήχου ενεργείας.



Εικόνα 6. Παράδειγμα 1.2 Σχηματική αναπαράσταση ήχου ατάκας & απόσβεσης



Πίνακας 1. Παράδειγμα 1.3 – Σχηματική αναπαράσταση οριζόντιας ιεραρχικής κατάταξης των ταξινομημένων κατηγοριών ήχου, πτώσης, ενεργείας, ατάκας & απόσβεσης.

#### Ήχοι ως κατάσταση (E < RTD):

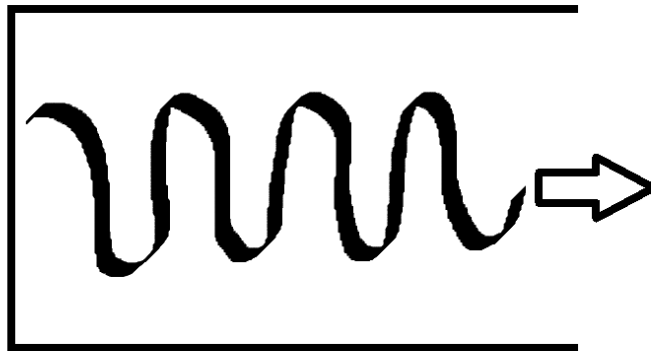
- Ο ηχοχρωματικός ήχος (Farbklang) είναι εντελώς διαφορετικός από τους ήχους – διαδικασίες. Αν η πιο απλή μορφή μιας ηχητικής διαδικασίας είναι ο πτωτικός ήχος, τότε η πιο απλή μορφή μιας ηχητικής κατάστασης, σε σχέση με το κατά λίγο ή πολύ σταθερό του εξωτερικό του περίγραμμα, μπορεί να ονομαστεί ηχοχρωματικός ήχος ή ακόμα και ηχώχρωμα (Klangfarbe). Είναι εύλογο να προκαλέσει σύγχυση «...η σχέση της σύνθεσης με ήχους [Klang-Komposition] και της σύνθεσης με ηχοχρώματα [Klangfarben-Komposition]. Η δεύτερη λέξη είναι μεγαλύτερη, αλλά [...] ουσιαστικά πιο απλή. Το σταθερό ηχώχρωμα έχει έναν εξαιρετικά περιορισμένο εγγενή χρόνο: το αυτί καταγράφει άμεσα το σταθερό, κάθετο αποτέλεσμα των συνηχίσεων...». Σε αντίθεση με τον πτωτικό ήχο, η συνολική διάρκεια του ηχοχρωματικού ήχου δεν ισούται με τον εγγενή του χρόνο. Ο τελευταίος, μπορεί να διαρκέσει όσο σύντομα ή μακρά επιθυμεί κανείς, ανάλογα με το πόσος χρόνος χρειάζεται από τις εκάστοτε αντιληπτικές ικανότητες, ενώ η πραγματική του διάρκεια οριοθετείται όπως έχει εξωγενώς προκαθοριστεί στην παρτιτούρα. Το αυτί έχει ενημερωθεί πριν (συνά αρκετά προτύτερα) ολοκληρωθεί ο αντίστοιχος ηχοχρωματικός ήχος»<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Lachenmann, H. Schriften: 1966/1993, *Klangtypen der Neuen Musik*. Trans. by Peter Ivan Edwards, (pp. 10). Retrieved from <https://www.peterivanedwards.info/sound-types-new-music>



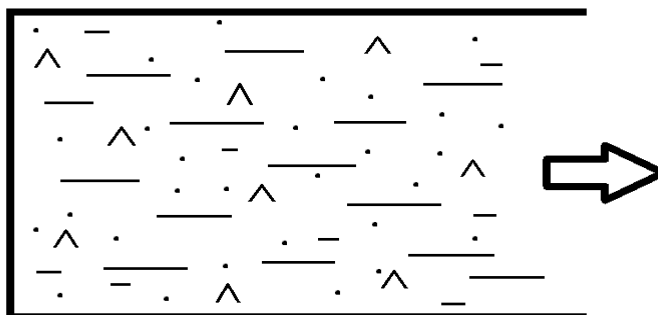
Εικόνα 7. Παράδειγμα 2. Σχηματική αναπαράσταση του ήχου ηχοχρώματος

- Ο ήχος διακύμανσης (Fluktuationsklang) είναι ένας ηχοχρωματικός ήχος με εσωτερικές ή εξωτερικές διακυμάνσεις. Όπως και ο απλός ηχοχρωματικός ήχος, εμφανίζει στατικά χαρακτηριστικά.



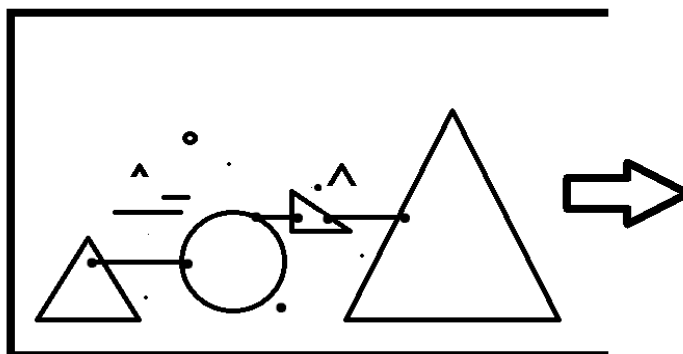
Εικόνα 8. Παράδειγμα 2.1. Σχηματική αναπαράσταση του ήχου διακύμανσης

- Ο ήχος υφής (Texturklang) είναι ένας ήχος – κατάσταση όπου ενώ το εξωτερικό του περίγραμμα παραμένει στατικό, τα εσωτερικά του χαρακτηριστικά διαμορφώνονται συνεχώς καθιστώντας τον έτσι πολυπλοκότερο του ηχοχρωματικού ήχου (*Farbklang*) ή του ήχου διακύμανσης (*Fluktuationsklang*), των οποίων τα εσωτερικά χαρακτηριστικά εμφανίζουν στατικότητα ή περιοδικότητα. Παρά το γεγονός ότι κάθε λεπτομέρεια του *Texturklang* είναι σε κάποιο βαθμό διαφορετική, το συνολικό του σχήμα δεν εξαρτάται από τη χρονική διάρκεια της ανάπτυξής του μέσα από σχέσεις ήχων – διαδικασιών, αλλά γίνεται αντιληπτός ως ενιαία ηχητική κατάσταση σε ανύποπτο χρόνο (Tsao, 2014). Ο Reutter (χ.χ.) αναφέρει ότι ο ήχος υφής είναι ένας εσωτερικά κινούμενος ήχος με συνεχώς ανανεούμενα και εν μέρη απρόβλεπτα χαρακτηριστικά: ακροατής ποσοτικοποιεί και απλοποιεί αυτά τα χαρακτηριστικά, ανεξάρτητα από την πραγματική, συνολική διάρκεια ήχου – υφής. Έτσι, δημιουργείται η εντύπωση της στατικότητας.



Εικόνα 9. Παράδειγμα 2.2. Σχηματική αναπαράσταση του ήχου υφής

- Ο δομικός ήχος (Strukturklang) είναι ένας ήχος του οποίου οι εσωτερικές λεπτομέρειες αλλάζουν συνεχώς (παρόμοιος με τον *Texturklang*), αλλά που ο πρώτος γίνεται αντιληπτός ως μια διαδικασία: ο εγγενής του χρόνος (*Eigenzeit*) ταυτίζεται με τη πραγματική διάρκεια ακρόασης και μεταφέρει μια αίσθηση της μορφικής προβολής των ήχων σε έναν αισθητό χωρόχρονο, όπου το όριο μεταξύ παρουσίασης του ήχου και παρουσίασης της μορφής γίνεται πιο ρευστό. Αποτελεί τον σημαντικότερο ήχο για τον Lachenmann (Reutter, χ.χ.). Με αυτό τον τρόπο, δίνει προτεραιότητα στην διαλεκτική μεταξύ των ήχων, αντί για τους ήχους καθατούς, κάτι που μάλλον μαρτυρεί την επιρροή που του ασκήθηκε από την στρουκτουραλιστική λογική του σειραϊσμού.



Εικόνα 10. Παράδειγμα 2.3. Σχηματική αναπαράσταση του δομικού ήχου

### 2.1.2 Τύποι φιγούρων

Ο δεύτερος τρόπος με τον οποίον προσέγγισα τον ήχο είναι ως *φιγούρα*. Ο Sciarrino διακρίνει δύο είδη *φιγούρων* μαζί με τις υποκατηγορίες τους (Song, 2006). Το πρώτο είναι *δομές* (windows) και η δεύτερη είναι *ειδικοί τύποι ανάπτυξης* (process of accumulation / multiplication, genetic transformations και little / big bang):

- Μορφή Παραθύρων (Windows Form): Πρόκειται για φόρμα που σχηματίζεται από πολλές φιγούρες και αντιπροσωπεύει την αντιπαράθεση άσχετων ηχητικών μπλοκ εν είδη κολάζ, δημιουργώντας χωροχρονικές ασυνέχειες και αποκαλύπτοντας εφήμερα κενά ή ηχητικές επιφάνειες. Ο χρόνος και ο χώρος αντιμετωπίζονται ως ευέλικτες και διακοπτόμενες διαστάσεις, με τη μετάβαση μεταξύ των ηχητικών μπλοκ να σχεδιάζεται έτσι ώστε να εκπλήσσει τον ακροατή.
- Διαδικασία Συσσώρευσης/Πολλαπλασιασμού (Process of Accumulation/Multiplication): Αυτή η φιγούρα αναφέρεται στη σταδιακή συσσώρευση ή μείωση στοιχείων, με κίνηση από την "κενότητα προς την πληρότητα" ή το αντίστροφο. Η συσσώρευση αναφέρεται στην αύξηση της πυκνότητας και του χώρου, ενώ ο πολλαπλασιασμός είναι η επανάληψη και παραλλαγή αναγνωρίσιμων στοιχείων.

- Γενετικές Μεταμορφώσεις (Genetic Transformations): Αυτή η φιγούρα αναφέρεται στη μεταμόρφωση του μουσικού υλικού μέσω της επανάληψης και παραλλαγής. Σε αντίθεση με το παραδοσιακό «θέμα και παραλλαγές», αυτές οι μεταμορφώσεις θολώνουν τα όρια μεταξύ των παραλλαγών, δημιουργώντας μια απρόσκοπτη ροή αλλαγών μέσα στο έργο.
- Μικρή / μεγάλη Έκρηξη (Little / big Bang): Αυτή η φιγούρα περιγράφει στιγμές ξαφνικής μεταμόρφωσης, όπου συμβαίνει μια δραστική αλλαγή στην ενέργεια ή την κίνηση. Οι χαρακτηρισμοί «μικρή» ή «μεγάλη» υποδηλώνουν την ένταση της μεταμόρφωσης, από μικρότερες μετατοπίσεις έως μεγαλύτερες σε επίπεδο δυναμικής, πυκνότητας της υφής κ.ο.κ., αλλαγές στη μουσική.

### 2.1.3 Δομές – διαδικασίες & δομές – καταστάσεις

Σε επίπεδο μορφολογικής οργάνωσης το κομμάτι διαιρείται σε δύο μέρη. Στο πρώτο, αντιλαμβάνομαι την κάθε ενότητα ως διαδικασία και στο δεύτερο, ως κατάσταση. Η δομή - διαδικασία μπορεί να οριστεί ως ένα σύστημα που, μετά την ολοκλήρωσή του, γίνεται αντιληπτό σαν διαδικασία. Για παράδειγμα, η ενότητα *A* αποτελείται από μία βασική διαδικασία, αυτή του σειραϊσμού. Συνεπώς αυτή η ενότητα μπορεί να γίνει αντιληπτή ως μία διαδικασία. Αντίθετα, η δομή - κατάσταση μπορεί να οριστεί ως ένα σύστημα που, μετά την ολοκλήρωσή του, γίνεται αντιληπτό ως το σύνολο πολλών διαδικασιών. Παραδείγματος χάρη, η ενότητα *B* αποτελείται από πολλές διαδικασίες και άρα μπορούν να γίνουν αντιληπτές ως κατάσταση.

Προκειμένου να κατανοηθούν καλύτερα οι όροι *διαδικασία* και *κατάσταση*, ας εξεταστούν οι σημασίες. Σύμφωνα με το λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας (Μπαμπινιώτης, 2002), η λέξη διαδικασία είναι αρχαία και σήμαινε κυρίως τη δίκη, αλλά και την παραπομπή σε. δίκη, καθώς και τη δικαστική απόφαση. Σε νεότερους χρόνους η λέξη χρησιμοποιήθηκε για να δηλώσει τις τυπικές ενέργειες που απαιτεί η διεξαγωγή μιας δίκης και, κατ' επέκταση. Κάθε πορεία ενεργείας για την επίτευξη ενός σκοπού. Στη χρήση αυτή αποτελεί απόδοση ξένων όρων, των process και procedure, που απαντούν στην Αγγλική μέσω Γαλλικής ή άλλων συναφών γλωσσών (γερμ. Prozess), οι οποίες ανάγονται στο λατ. pro-cedo «προχωρώ». Το γερμ. Prozess (προφερόμενο ως προτσές) έδωσε και την ξενική λέξη προτσές, «τη διαδικασία εξελίξεων στον πολιτικοκοινωνικό χώρο», που χρησιμοποιείται στον πολιτικό λόγο αντί της λ διαδικασία ή εξελικτική διαδικασία».

Αντίθετα, σύμφωνα με το ίδιο λεξικό, οι σημασίες της λέξης *κατάσταση* είναι οι εξής:

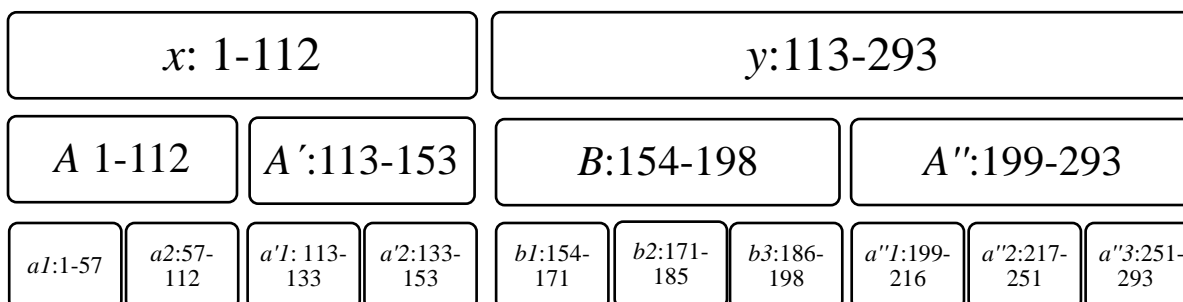
1. «ο τρόπος με τον οποίο υπάρχει (κάποιος/κάτι) σε δεδομένη στιγμή.
2. (ειδικότερα) το σύνολο των φυσικών, κοινωνικών, οικονομικών ή άλλων συνθηκών που επικρατούν σε δεδομένη στιγμή.
3. (κατ' επέκταση) κάθε γεγονός, περίσταση με αντίξοο χαρακτήρα.
4. (σπανιότερα) η παρουσία, τα πλούτη.
5. (για στρατιωτικούς και δημοσίους υπαλλήλους) η θέση προσώπου σε σχέση με την υπηρεσία του και τα καθήκοντα και οι υποχρεώσεις που απορρέουν από τη θέση αυτή.
6. πίνακας όπου αναγράφονται ονόματα και λοιπά στοιχεία προσώπων ή πραγμάτων κατά ορισμένη σειρά και σύμφωνα με την ιδιότητα, τη λειτουργία τους κ.λ.π.
7. ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζονται τα διάφορα υλικά σώματα στη φύση, όσον αφορά στη μορφή και τη σύνθεσή τους: στερεή / υγρή / αέρια ~ άμορφη / κρυσταλλική
8. ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται η ρηματική ενέργεια χωρίς καμιά εσωτερική μεταβολή και εξέλιξη, με χαρακτήρα δηλ. στατικό, π.χ. στην πρόταση τα παιδιά κοιμούνται από τις 20:00, το ρήμα «κοιμάμαι» δηλώνει ότι το υποκείμενο τελεί υπό τις συνθήκες του ύπνου, χωρίς άλλη μεταβολή».

Με βάση τους παραπάνω ορισμούς, η χρήση της λέξης *διαδικασία* μπορεί να ταιριάζει περισσότερο με αυτό που αναφέρεται στο λεξικό ως «κάθε πορεία ενεργείας για την επίτευξη ενός σκοπού». Ο χαρακτήρας αυτής της σημασίας είναι τελεολογικός («επίτευξη ενός σκοπού») και προϋποθέτει μια σαφή οργάνωση του χρόνου («πορεία ενεργείας»). Από την άλλη, ο τρόπος που χρησιμοποιώ την λέξη *κατάσταση* έχει παραπάνω από μία σημασίες. Η πρώτη μπορεί να αντιστοιχεί στον πρώτο ορισμό, δηλαδή στον *τρόπο* με τον οποίο υπάρχει κάτι *μια δεδομένη στιγμή*. Στο *y* τμήμα, λόγω του χαοτικού χαρακτήρα του, δίνεται έμφαση στο *πώς* κάτι συμβαίνει και όχι στο *προς τα που* κάτι κινείται. Κάτι τέτοιο, εκ των πραγμάτων, μπορεί να περιγραφεί μόνο μέσα από την εξέταση μιας δεδομένης χρονικής στιγμής και όχι από το σύνολο της διάρκειας του *y* μέρους. Η δεύτερη σημασία σχηματίζεται από την δομική σχέση του *being together* με το *being of togetherness*, δηλαδή το *πώς* το ένα λειτουργεί σε σχέση με το άλλο. Ειδικότερα, αν το *y* μέρος συγκριθεί με το *x* ως προς τον χαρακτήρα του, τότε το *το πρώτο* θα μπορούσε να ταιριάζει με τον τρίτο ορισμό του λεξικού, δηλαδή «κάθε γεγονός, περίσταση με αντίξοο χαρακτήρα». Εδώ, η αντιξοότητα προσδιορίζεται σε σχέση με αυτό (*x*) που, προηγουμένως, έχει εμφανιστεί ως δεδομένη, φυσιολογική συνθήκη. Αυτός ο ορισμός της λέξης «κατάσταση» μπορεί να συσχετισθεί και με τον 7<sup>ο</sup> ορισμό: «ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζονται τα διάφορα υλικά σώματα στη φύση, όσον αφορά στη μορφή και τη σύνθεσή τους: στερεή / υγρή / αέρια ~ άμορφη / κρυσταλλική». Η τελευταία σημασία της λέξης μπορεί να αντιστοιχεί με

τον τελευταίο ορισμό του λεξικού: «ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται η ρηματική ενέργεια χωρίς καμιά εσωτερική μεταβολή και εξέλιξη, με χαρακτήρα δηλ. στατικό». Η αντιστοίχιση αυτή αιτιολογείται από το γεγονός ότι, όπως και στο  $y$ , δίνεται έμφαση στην έννοια της στατικότητας. Ενώ το πρώτο μέρος του έργου κινείται προς ένα τέλος, το δεύτερο μέρος του έργου παραμένει ακίνητο σε σχέση με κάποιο τέλος.

## 2.2 Μακροχρονική οργάνωση

Η προσέγγιση της μακροχρονικής μορφολογίας του έργου είναι θέμα ερμηνείας: η δομή μπορεί να είναι είτε διμερής είτε τριμερής. Εδώ, επιλέγεται η εξέταση της διμερούς προσέγγισης γιατί ανταποκρίνεται πιο άμεσα στην συνθετική πρόθεση, δηλαδή την αντίθεση ανάμεσα σε δύο καταστάσεις. Στο διμερές, λοιπόν, μακροδομικό επίπεδο, το έργο αποτελείται από δύο μέρη,  $x$  και  $y$ , τέσσερις ενότητες,  $A - A'$  και  $B - A''$ , και δέκα τμήματα. Τα παραπάνω μπορούν να αναπαρασταθούν ως εξής:



Πίνακας 2. Μορφολογικό διάγραμμα

### 2.2.1 $x$ – “being of togetherness” (μ. 1 – 112):

Το μέρος αυτό παρουσιάζει περισσότερο μακροχρονική συνοχή παρά βραχυχρονική, κάθε ενότητα του υπόκειται σε μια βασική αρχή κίνησης και η εννοχρήστρωση χαρακτηρίζεται από διαφάνεια.

#### 2.2.1.1 $A$ ενότητα (μ. 1 – 112):

Εμφανίζεται το φθογγικό υλικό πάνω στο οποίο θεμελιώνεται ολόκληρο το έργο (30 πρώτοι υπέρτονοι του C0). Αυτή η ενότητα αποτελείται από δύο τμήματα – διαδικασίες, το  $A$  ( $a1$  και  $a2$ : σειραϊκή διαδικασία) και το  $A'$  ( $a'1$  και  $a'2$ : διαδικασία bottom – up ανασύνθεσης φάσματος). Η θεώρηση της δεύτερης ενότητας ως  $A'$  αντί για  $B$  προκύπτει από δύο συγγενή χαρακτηριστικά: Το πρώτο, αφορά στο γεγονός ότι, αμφοτέρα

$A$  και  $A'$ , κατασκευάζονται από ενιαίες διαδικασίες. Παρά το γεγονός ότι η φασματική λογική διαφέρει ριζικά ως προς τον βαθμό αφαιρετικότητας που χαρακτηρίζει τον σειραϊσμό, εντούτοις και οι δύο ενότητες γίνονται αντιληπτές ως ενιαίες διαδικασίες. Έτσι, η θεώρηση της δεύτερης ενότητας ως  $A'$  υπογραμμίζει το ζητούμενο του κομματιού, το οποίο είναι η αντιπαράθεση του  $x$  ως δομές – διαδικασίες με το  $y$  ως δομές – καταστάσεις. Έπειτα, το δεύτερο συγγενές χαρακτηριστικό προκύπτει από τους Impulsklänge του  $A'$  ως συνέχεια των Impulsklängen του  $A$ : και οι δύο ενότητες χρησιμοποιούν, τον ίδιο ηχητικό τύπο.

### 2.2.1.2 $A'$ ενότητα (μ. 113 – 153):

Με την ολοκλήρωση της  $A'$  ενότητας δημιουργείται και ένα ακόμη χαρακτηριστικό που την συσχετίζει με την προηγούμενη και αυτό είναι η αντίθεση μεταξύ της υφής του  $A$  και  $A'$ . Πιο συγκεκριμένα, η στασιμότητα της ποϊντιλιστικής υφής του  $A$  δημιουργεί μια αντίθεση με την κινητικότητα της bottom – up σύνθεσης του  $A'$ .

Ο λόγος είναι ότι εδώ παύει να υπάρχει ένα τόσο αυστηρό στρουκτουραλιστικό σύστημα όπως αυτό της σειραϊκής σκέψης. Ως αποτέλεσμα δημιουργείται η αντιπαράθεση ανάμεσα στην ακινησία της ποϊντιλιστικής υφής του  $A'$  και την κίνηση των παλμών προστιθέμενων αξιών. Ταυτόχρονα αυτό που τα ενώνει, είναι τόσο η χρήση κοινού φθογγικού υλικού όσο και η ενσωμάτωση του ποϊντιλισμού στο  $A'$  αλλά με τη μορφή φιγούρας – Impulsklang που αρχίζει με την ομάδα «Piano + Chimes + Glockenspiel + Bass drum 1 & 2» στο μέτρο 114. Επιπλέον, όπως η αφοριστική υφή του  $A$  παρέμενε αναλλοίωτη καθόλη τη διάρκειά του, έτσι και στην ενότητα  $A'$ , η φιγούρα Impulsklang, αν και μεταμορφώνεται, δεν απουσιάζει ποτέ ουσιαστικά. Αυτό που συνέβη συνολικά μεταξύ  $A$  και  $A'$  και που αποτελεί βασικό κοινό μεταξύ τους, είναι η διαδικασία της *γενετικής μεταμόρφωσης*: οι παλμοί του πρώτου μεταμορφώθηκαν στους παλμούς του δεύτερου μέσα από μια συνεχώς επαναληπτική διαδικασία σταδιακής αλλοίωσης.

### 2.2.2 $y$ – “being together” (μ. 113 – 293):

Το μέρος αυτό παρουσιάζει περισσότερο βραχυχρονική ή/και καθόλου συνοχή παρά μακροχρονική. Όλα τα επιμέρους στοιχεία / ομάδες των οργάνων στην ενορχήστρωση υπόκεινται είτε σε πολλές και ανεξάρτητες αρχές κίνησης και οι σχέσεις μεταξύ των στοιχείων είναι ασαφείς με χαοτικό χαρακτήρα. Η συνολική ηχητική εντύπωση είναι μάλλον θολή και κατά το μεγαλύτερο μέρος του  $y$  ο χρόνος είναι «ραβδωτός» (temps strié).

### 2.2.2.1 Β ενότητα (μ. 154 – 198):

Τα πρώτα μέτρα αποτελούν κομβικό σημείο αφού η *ενότητα*, που διέπει μέχρι τώρα το σύνολο, διαλύεται σε θραύσματα εκ των οποίων δημιουργούνται μικροί ή μεγάλοι «αστερισμοί» οργανικών ομάδων. Η έξοδος, είναι ταυτόχρονα και η είσοδος σε μια υπαρξιακή κατάσταση όπου τα στοιχεία / ομάδες προσδιορίζονται με μεγαλύτερη αυτονομία, χωρίς η συνοχή τους να εξαρτάται από την ολοκλήρωση ολόκληρης της ενότητας.

### 2.2.2.2 Α'' ενότητα (μ. 199 – 293):

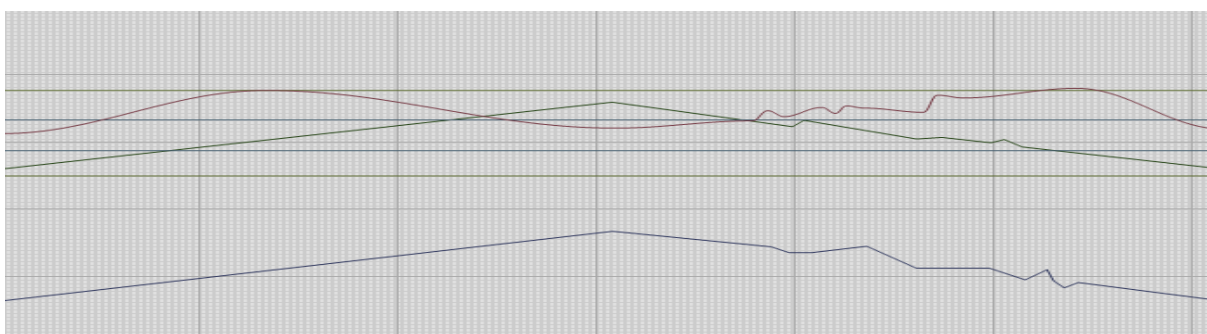
Στην τελευταία ενότητα, το παίχνιδι με τις δομές των *παραθύρων* είναι ίσως πιο ευδιάκριτο από ποτέ: Πλέον, υπάρχουν εντελώς διαφοροποιημένα, «αυτόνομα», ηχητικά στρώματα. Αυτά άλλωτε σωπαίνουν, επαναλαμβάνονται, μεταμορφώνονται ελεύθερα, ενώ άλλες φιγούρες επιστρέφουν -αυτονομημένες από το όλον, δηλαδή από την μορφολογική ενότητα Α''- σε κινήσεις υπαγορευμένες από αυστηρές στρουκτουραλιστικές λογικές. Η τελευταία ενότητα με την προτελευταία δεν βρίσκονται σε δομική συνεξάρτηση, δηλαδή η κάθεμία θα μπορούσε να γίνει αντιληπτή ακουστικά ακόμη και ετεροχρονισμένα ή μεμονωμένα από την άλλη. Με άλλα λόγια, δεν υπόκεινται αναγκαστικά σε μια σχέση αιτίας – αποτελέσματος.

### Σύνοψη

Μακροδομικά, το έργο αποτελεί την έξοδο από το  $x$  (“*being of togetherness*”) και ταυτόχρονα την είσοδο στο  $y$  (“*being together*”). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο αρχικός τίτλος του έργου ήταν “*EXI(S)T*”, κάτι που θα δήλωνε την *έξοδο* (exit) από την άκαμπτη στρουκτουραλιστική σκέψη για χάρη της *ύπαρξης* (exist) μέσω μιας ευέλικτης στρουκτουραλιστικής σκέψης. Τα κύρια χαρακτηριστικά γνωρίσματα του  $x$  είναι η μακροδομική τελεολογία ενώ του  $y$  η μικροδομική ή/και καθόλου τελεολογία. Συγκεκριμένα, το πρώτο αποτελεί μια γενική κατάσταση της οποίας τα επιμέρους στοιχεία υπόκεινται, εν πολλοίς, σε αυστηρά συστήματα, σε καθολικές αρχές κίνησης. Κάτι τέτοιο έχει τόσο πλεονεκτήματα όσο και μειονεκτήματα. Ένα πλεονέκτημα μπορεί να είναι η δυνατότητα να κατανοήσουμε την συνολική, μακροδομική πορεία μιας γραμμικής εξέλιξης. Προκειμένου, όμως, να λειτουργήσουν τέτοια συστήματα, το κάθε στοιχείο / η κάθε ομάδα στοιχείων, πρέπει να «απαρνηθεί» σε έναν σημαντικό βαθμό τις εκάστοτε ποιότητες & δυνατότητες που το διακρίνουν από άλλα στοιχεία / ομάδες, όπως η δυνατότητα σχηματισμού και ολοκλήρωσης βραχυχρόνιων δομών ανεξάρτητα από τους περιορισμούς που θέτουν τα αυστηρά στρουκτουραλιστικά συστήματα, όπως για παράδειγμα αυτό της σειραϊκής σκέψης. Ενώ η μακροδομική τελεολογία μας προσφέρει τη δυνατότητα συνολικής, γενικής επισκόπησης της γραμμικής εξέλιξης, αντίθετα μειώνει τον

βαθμό ανεξαρτησίας στην επεξεργασία των στοιχείων, δηλαδή την δυνατότητα δημιουργίας και ολοκλήρωσης αυτόνομων σχέσεων, ανεξάρτητων από την κατεύθυνση που επιτάσσει το επικείμενο σύστημα.

Αν θα έπρεπε να σχηματιστεί μια συνολική εικόνα όσον αφορά την μακροδομή, τότε αυτή θα μπορούσε να ήταν ένα είδος αψιδωτής μορφής όπου το πρώτο μισό αποτελεί μια προοδευτική γραμμική κλιμάκωση ενώ το δεύτερο μισό αποτελεί μια γενική αποκλιμάκωση υπό την μορφή δυσανάλογου καθρέφτη αφού τα χαρακτηριστικά του μουσικού υλικού παρουσιάζουν απότομες και, ενίοτε, χαοτικές διαφοροποιήσεις. Μια γενικευμένη αλλά ενδιαφέρουσα σχηματική αναπαράσταση αυτής της αψιδωτής φόρμας «δυσανάλογου καθρέφτη» θα μπορούσε να απεικονιστεί ως εξής:



*Πίνακας 3. Γενική σχηματική αναπαράσταση της συνολικής φόρμας*

## 2.3 Βραχυχρονική οργάνωση

Η βραχυχρονική οργάνωση αφορά αφενός στο μελέτη του μουσικού υλικού που χρησιμοποιήθηκε και αφετέρου στο πώς συγκεκριμένοι τύποι ήχων, φιγούρες, ηχητικές διαδικασίες και καταστάσεις ανταποκρίνονται στο ζητούμενο του κομματιού. Ας σημειωθεί ότι τα πρώτα τέσσερα τμήματα (δηλαδή ολόκληρο το  $y$ ), και ειδικά τα δύο πρώτα, είναι κατασκευασμένα με τέτοιο τρόπο ώστε κατά την μορφολογική ανάλυση έχει νόημα να διαχωριστούν οι μουσικές παράμετροι σε επίπεδο φθογγικού υλικού, ρυθμικής διάρθρωσης, δυναμικών και ηχοχρώματος. Εντούτοις, στα τμήματα του δεύτερου μέρους δεν έχει τόσο νόημα να γίνει ανάλυση κατ' αυτόν τον τρόπο γιατί οι συνθετικές προσδοκίες ήταν διαφορετικές. Μια πλήρης ανάλυση του έργου θα ξεπερνούσε το δεδομένο περιθώριο μιας διπλωματικής εργασίας και γι' αυτό η λειτουργία του μουσικού υλικού όσον αφορά την βραχυχρονική οργάνωση θα αναλυθεί μέσα από ορισμένα παραδείγματα. Τέλος, η ανάλυση εδώ αφορά στο να καταδειχθεί το πώς το  $x$  αφορά σ' αυτό που, στους ορισμούς των λέξεων, απαντά στην ερώτηση «*προς τα που;*» και το πώς το  $y$  αφορά σ' αυτό που απαντά στην ερώτηση «*πώς;*».

### 2.3.1 *a1* (μ. 1 – 57)

Στο πρώτο τμήμα οι υπέρτονι, οι δυναμικές οι διάρκειες και το ηχώχρωμα βρίσκονται οργανωμένα σε σειραϊκές διαδικασίες που εκτυλίσσονται ανεξάρτητα μεταξύ τους, εν είδη ισορυθμικού μοτέτου. Ως σειρά τονικών υψών χρησιμοποιούνται οι 30 υπέρτονι του C0 σε τυχαία σειρά. Ειδικότερα, στο επίπεδο τονικών υψών, ολόκληρη η διάρκεια του *a1* τμήματος είναι η εκτύλιξη της *prime row*. Έπειτα, σε επίπεδο ρυθμικής διάρθρωσης χρησιμοποιείται η κωδικοποίηση της λέξης *EXIT* ως στοιχείο που, κατόπιν συστηματικής ανάλυσης, προμηνύει το αναπόφευκτο της *εξόδου* από την *ομοιογενή κατάσταση*. Εδώ, ο αριθμός κάθε γράμματος κατά την αλφαβητική σειρά ( $A = 1 - Z = 26$ ), από αριστερά προς τα δεξιά, ταυτίζεται με την ποσότητα των ογδών, το σύνολο των οποίων αποτελεί την σειρά διαρκειών ( $E = 5/8, X = 24/8, I = 9/8, S = 19/8, T = 20/8$ ). Μόλις η σειρά ( $E - X - I - T$ ) ολοκληρώσει την καρκινική της κίνηση, ακολουθεί η μεγάλη έξοδος από την ομοιογενή στην ανομοιογενή κατάσταση. Αυτή η σειρά συμβαίνει σε επανάληψη μέχρι το τέλος της πρώτης ενότητας. Από εκεί και πέρα δεν ξαναεμφανίζονται σειραϊκές διαδικασίες στο κομμάτι. Έπειτα, η σειρά στις δυναμικές είναι [*ff*] (*ppp*) (*mf*) (*ffff*) (*p*)]. Οι δυναμικές αυτές επιλέχθηκαν ώστε να υπάρχει αντίθεση μεταξύ τους ακόμη και σε σημεία φτωχής ενορχήστρωσης. Επιπλέον, δημιουργείται και μια και μια σειρά στο επίπεδο των ηχοχρωμάτων. Εδώ ορισμένες δυναμικές αντιστοιχούν πάντα σε μια καθορισμένη ομάδα οργάνων. Για παράδειγμα, κάθε δυναμική *ffff* είναι συνιφασμένη με την ομάδα [Harp + Pno. + Cl. + Bass drum tremolo + thundersheet], κάθε *p* με [Harp + Pno. + Cl. + Celesta] κ.ο.κ. Τέλος, κάτω από όλα αυτά υπάρχει ένα «υπόστρωμα» *Farbklang*. Αυτό είναι ένα *interpolation*

αποτελούμενο από ένα cluster υπερτόνων (υπέρτονοι 23-26) όπου κάθε 30 μέτρα, ένας από αυτούς ενώνεται με τον 26<sup>ο</sup> υπέρτονο έτσι ώστε τα τελευταία, περίπου, 30 μέτρα της πρώτης ενότητας, το cluster έχει γίνει ταυτοφωνία. Συνολικά, επιτυγχάνεται η συνύπαρξη πολλών ξεχωριστών διαδικασιών, το σύνολο των οποίων γίνεται αντιληπτό ως μια ενιαία διαδικασία.

### PARTIAL ROWS

Prime: [ C1 D4 A<sup>♭</sup>4 F<sup>♯</sup>3 B<sup>♭</sup>2 B<sup>♯</sup>4 F<sup>♯</sup>4 A<sup>♯</sup>3 C4 C5 G1 D3 F<sup>♯</sup>4 E3 B4 C<sup>♯</sup>4 B3 E<sup>♭</sup>4 G3 G4 F<sup>♯</sup>4 E4 C3 A<sup>♯</sup>4 G2 A4 B<sup>♭</sup>4 C2 B<sup>♯</sup>4 B<sup>♯</sup>3 ]

Retrograde: [ B<sup>♭</sup>3 B<sup>♯</sup>4 C2 B<sup>♭</sup>4 A4 G2 A<sup>♯</sup>4 C3 E4 F<sup>♯</sup>4 G4 G3 E<sup>♭</sup>4 B3 C<sup>♯</sup>4 B4 E3 F<sup>♯</sup>4 D3 G1 C5 C4 A<sup>♯</sup>3 F<sup>♯</sup>4 B<sup>♭</sup>4 B<sup>♯</sup>2 F<sup>♯</sup>3 A<sup>♯</sup>4 D4 C1 ]

Duration row:

[ E = 5/8, X = 24/8, I = 9/8, S = 19/8, T = 20/8 ]

Dynamics row:

[ *ff* ) *ppp* ) *mf* ) *ffff* ) *p* ]

Color row:

[ *ff* = Harp + Pno. + Cl. + String pizz. ]

[ *ppp* = Harp + Pno. + Cl. ]

[ *mf* = Harp + Pno. + Cl. + Thundersheet with triangle stick ]

[ *ffff* = Harp + Pno. + Cl. + Bass drum tremolo + thundersheet with triangle stick ]

[ *p* = Harp + Pno. + Cl. + Celesta ]

| Partial no. | Frequency | Note name | Octave | ¢ dev. from | Microtone |
|-------------|-----------|-----------|--------|-------------|-----------|
| 1           | 16.352    | C         | 0      | 0           |           |
| 2           | 32.704    | C         | 1      | 0           |           |
| 3           | 49.056    | G         | 1      | 2           |           |
| 4           | 65.408    | C         | 2      | 0           |           |
| 5           | 81.76     | E         | 2      | -14         |           |
| 6           | 98.112    | G         | 2      | 2           |           |
| 7           | 114.464   | Bb        | 2      | -31         | -0.25     |
| 8           | 130.816   | C         | 3      | 0           |           |
| 9           | 147.168   | D         | 3      | 4           |           |
| 10          | 163.52    | E         | 3      | -14         |           |
| 11          | 179.872   | F#        | 3      | -49         | -0.25     |
| 12          | 196.224   | G         | 3      | 2           |           |
| 13          | 212.576   | Ab        | 3      | 41          | 0.25      |
| 14          | 228.928   | Bb        | 3      | -31         | -0.25     |
| 15          | 245.28    | B         | 3      | -12         |           |
| 16          | 261.632   | C         | 4      | 0           |           |
| 17          | 277.984   | C#        | 4      | 5           |           |
| 18          | 294.336   | D         | 4      | 4           |           |
| 19          | 310.688   | Eb        | 4      | -2          |           |
| 20          | 327.04    | E         | 4      | -14         |           |
| 21          | 343.392   | F         | 4      | -29         | -0.25     |
| 22          | 359.744   | F#        | 4      | -49         | -0.25     |
| 23          | 376.096   | F#        | 4      | 28          | 0.25      |
| 24          | 392.448   | G         | 4      | 2           |           |
| 25          | 408.8     | Ab        | 4      | -27         | -0.25     |
| 26          | 425.152   | Ab        | 4      | 41          | 0.25      |
| 27          | 441.504   | A         | 4      | 6           |           |
| 28          | 457.856   | Bb        | 4      | -31         | -0.25     |
| 29          | 474.208   | Bb        | 4      | 30          | 0.25      |
| 30          | 490.56    | B         | 4      | -12         |           |
| 31          | 506.912   | B         | 4      | 45          | 0.25      |

Πίνακας 4. Το φθογγικό υλικό του έργου<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Η θεμέλιος (C0) δεν εμφανίζεται ποτέ. Επίσης, σχετικά συχνό φαινόμενο αποτελεί και η εμφάνιση “blue notes”, τονικών υψών που λειτουργούν εν είδη ξένου φθόγγου.

### 2.3.2 *a*2 (μ. 57 – 112)

Σε αυτό το τμήμα συνεχίζονται οι διαδικασίες του πρώτου τμήματος. Στο επίπεδο των τονικών υψών, χρησιμοποιείται ο καρκίνος της πρωταρχικής σειράς (βλ. πίνακα 1.), οι σειρές ηχοχρώματος, διαρκειών και δυναμικών συνεχίζουν κυκλικά και το διακρότημα του cluster εγχόρδων έχει αρχίσει να εξομαλύνεται αισθητά καθώς η μόνη διαφωνία, πλέον, είναι αυτή μεταξύ των υπέρτονων 25 με 26.

### 2.3.3 *a*'1 (μ. 113 – 133)

Ο Impulsklang στο μέτρο 113 αποτελεί κόμβο μεταξύ των ενοτήτων *A* και *A*'. Από εκεί και έπειτα ξεκινάει ένα ορχηστρικό κρεσέντο – χτίσιμο ενός φάσματος της σειράς των πρώτων 30 υπέρτονων. Ταυτόχρονα ξεκινάει μια νέα διαδικασία με όρους προστιθέμενης αξίας ενώ το ηχοχρωματικό κλάστερ του προηγούμενου τμήματος το οποίο ήταν στα ψηλά ρεγκίστρα έχει πλέον περάσει σε έναν ηχοχρωματικό ήχο διακύμανσης στα χαμηλά ρεγκίστρα (από τα βιολιά στα κοντραμπάσσα). Έπειτα, όσον αφορά το ορχηστρικό κρεσέντο, αυτό εισάγεται από μια περιοδική «αναπνοή» άτονων (tonlos) εγχόρδων, από το μ. 122 μέχρι και το μ. 131 όπου και μεταβαίνουν από άτονο ηχοχρώμα σε τονικό μέσω μιας μίμησης των ξύλινων πνευστών.

### 2.3.4 *a*'2 (μ. 133 – 153)

Στη συνέχεια, χτίζεται σιγά – σιγά το φάσμα 30 υπέρτονων ενώ ταυτόχρονα η διαδικασία όρων προστιθέμενης αξίας συνεχίζει έχοντας περάσει στην ομάδα [Fl. + Ob.]. Πλέον η ορχήστρα αρχίζει να «φουσκώνει» ενώ οι έμμονες ηχητικές καταστάσεις συνεχίζουν να επαναλαμβάνονται προοδευτικά. Από το μ. 142, τα επιμέρους ηχητικά στοιχεία έχουν ήδη βυθιστεί σε μια ηχητική μάζα όπου οι διαφορές τους γίνονται ολοένα και πιο δυσδιάκριτες. Στα τελευταία μέτρα του *x* (μ. 152 – 153), τα ενορχηστρωτικά στρώματα του ηχοχρωματικού κρεσέντο, των Impulsklängen στα κρουστά και των διαδικασιών με τις προστιθέμενες αξίες έχουν όλα ενωθεί και αποτελούν πλέον ένα big bang. Έτσι, γίνεται πλέον αντιληπτό πώς ότι είχε έως τώρα εισαχθεί στο κομμάτι, είχε μια σταθερή κίνηση προς ένα «εντροπικό τέλος», μια μεγάλη ομογενοποίηση του υλικού και άρα οι διαδικασίες ηχητικών τύπων και φιγούρων μπορούν να κατανοηθούν με βάση την κατεύθυνση τους («προς τα που;»).

### 2.3.5 *b1* (μ. 154 – 171)

Τα μέτρα 154 – 155 αποτελούν έναν *Einschwingklang* που εισάγει το «θραυματοποιημένο» *big bang* που προηγήθηκε υπό την μορφή *Ausschwingklang*. Από το μέτρο 157 και έπειτα η ενορχήστρωση γίνεται περισσότερο διαφανής και σχηματίζονται επιμέρους «αστερισμοί» φιγούρων με ομάδες οργάνων. Για παράδειγμα, τα κρουστά σχηματίζουν πολυρυθμίες, τα τρομπόνια μια μικρή φιγούρα *Einschwingklang* ως απόηχο της μεγάλης αλλαγής, το πιάνο με την άρπα μια διαδικασία συσσώρευσης από την κενότητα προς την πληρότητα, τα βιολιά ένα *cluster* με τους υπέρτονους [18-21], οι βιόλες ένα άτονο ηχώχρωμα (*damped L.H.*), τα τσέλλι διπλασιάζουν την φιγούρα της άρπας – πιάνου ενώ ταυτόχρονα κάτω από όλα αυτά βρίσκεται ένας ισοκράτης του 2<sup>ου</sup> και 3<sup>ου</sup> *partial* (C1,C2). Όλα αυτά, πέραν του ότι χαρακτηρίζονται εμφανίζονται και εξαφανίζονται γρήγορα, δημιουργούν μια ετερογενή συνολική υφή που χαρακτηρίζεται από ανομοιογένεια και έρχεται σε αντίθεση με αυτήν του *x*.

### 2.3.6 *b2* (μ. 171 – 185)

Αυτό το τμήμα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως κομμάτι του προηγούμενου γιατί πολλοί ήχοι, όπως οι *Einschwingklänge* άρχισαν πριν και συνεχίζουν και εδώ. Ένα παράδειγμα φαίνεται αν συγκρίνουμε τα τρομπόνια του μ. 163 με τα Όμποε του μ. 174 αλλά και γενικότερα τα έγχορδα τα οποία ακολουθούν διαδικασίες μετασχηματισμών μεγένθυσης / σύμκρινσης. Παρόλα αυτά, πλέον η υφή χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη ομοιογένεια σε σχέση με αυτή του προηγούμενου τμήματος. Αυτό φαίνεται από το γεγονός ότι οι περισσότεροι ήχοι είναι όμοιοι (ήχοι ως καταστάσεις και πολύ λιγότερο ήχοι ως διαδικασίες).

### 2.3.7 *b3* (μ. 186 – 198)

Όπως και μεταξύ των δύο προηγούμενων τμημάτων, έτσι και αυτό αν και οργανικά συνδεδεμένο μαζί τους εντούτοις έχει σταδιακά υποστεί σημαντική διαφοροποίηση στην υφή. Εδώ υπάρχει ακόμη μεγαλύτερη ομογενοποίηση αφού σχηματίζονται *Impulsklänge* από πολύ μεγάλες ομάδες οργάνων. Για παράδειγμα, ένας ενιαίος *Impulsklang* σχηματίζεται μεταξύ της ομάδας [B. Cl. + Bsn. + Cbsn. + Hn. + Tbn. + Pno. + B. Dr. 1 + Tam. + Hp. + Strings].

### 2.3.8 *a''I* (μ. 199 – 216)

Το *a''I* δεν έχει μακροδομική σχέση με τα προηγούμενα τμήματα αφού αυτό άρχισε εντελώς απροσδόκητα, χωρίς να προετοιμαστεί από κάποια διαδικασία, όπως συνέβαινε μέχρι στιγμής στο μεγαλύτερο μέρος του

γ. Έπειτα, εισάγεται ένας στατικός ηχοχρωματικός ήχος που αναδύεται ξεκινώντας από έναν ισχυρό Impulsklang στην αρχή (μ. 199). Αυτός ο ήχος θα μπορούσε να γίνει αντιληπτός και ως ένα big bang μέσα από το οποίο παράγεται όλο το υλικό έως το τέλος του τμήματος (και του έργου όπως θα εξηγηθεί παρακάτω). Το ηχώχρωμα που εκτυλίσσεται στα έγχορδα φαίνεται σαν να πηγάζει μέσα από τον μεγάλο απόηχο της «έκρηξης», σαν να είναι μια παραλαγή ενός Ausschwingklang (Decay – Release). Ένα επιπλέον σημαντικό χαρακτηριστικό είναι ότι σε αυτό το τμήμα υπάρχει πιο διαφανή ενορχήστρωση από ποτέ. Οι διαφάνειες δεν δημιουργούν μια ηχητική μάζα αλλά υπάρχουν ως πολύ διακριτές ποιότητες. Για παράδειγμα, τα έγχορδα είναι ένας καθαρός ηχοχρωματικός τονικός ήχος ενώ στο πιάνο παρουσιάζεται ένας άτονος. Ταυτόχρονα, τα ξύλινα πνευστά δημιουργούν έναν Texturklang που διαφοροποιείται εμφανώς από τους δύο τελευταίους αλλά και από τον ήχο διακύμανσης των κλαρινέτων. Συνολικά σε αυτό το τμήμα συνυπάρχουν οι Impulsklang, Farbklang, Fluktuationsklang, Texturklang ως αντιθετικά μεταξύ τους μουσικά στοιχεία.

### 2.3.9 a''2 (μ. 217 – 251)

Αυτό το τμήμα αποτελεί το καλύτερο παράδειγμα για δομές των παραθύρων (Windows) που σχηματίζονται στο έργο. Ο ήχος διακύμανσης των κλαρινέτων υπάρχει συνεχώς αλλά άλλωτε αναδύεται στην επιφάνεια και άλλωτε χάνεται κάτω από άλλες επιφάνειες όπως οι Impulsklänge – καμπάνες (μ. 226) ή τα στατικά ηχοχρώματα του μ. 232 – 234. Ενδιαφέρον είναι να αναφερθεί ότι αυτού του είδους η φόρμα έχει εικαστικά χαρακτηριστικά. Ένα παράδειγμα αυτής της «μουσικής» τεχνοτροπίας μπορεί να βρεθεί στο έργο του Ιταλού εικαστικού Alberto Burri (1915 – 1995). Παρακάτω παρατίθεται ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τεχνοτροπίας του κολάζ όπου πολλές επιφάνειες συνυπάρχουν ταυτόχρονα και ενίοτε κάποιες βγαίνουν στο προσκήνιο ή χάνονται κάτω από άλλες. Τέλος, σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι αυτό το τμήμα είναι αντιθετικό με το προηγούμενο ως προς τις ποιότητες των ηχητικών τύπων. Συγκεκριμένα, εδώ εμφανίζονται ξανά Impulsklänge κάτι που προηγουμένως δεν υπήρξε παρά μόνο ως έναρξη του τμήματος. Επίσης, οι ενορχηστρωτικές επιλογές των Impulsklänge αυτού του τμήματος με τον Impulsklang του προηγούμενου είναι πολύ παρόμοιες. Όπως και στο μ. 199 έτσι και εδώ χρησιμοποιείται ο συνδυασμός [Chimes + Pno. + Hr.].

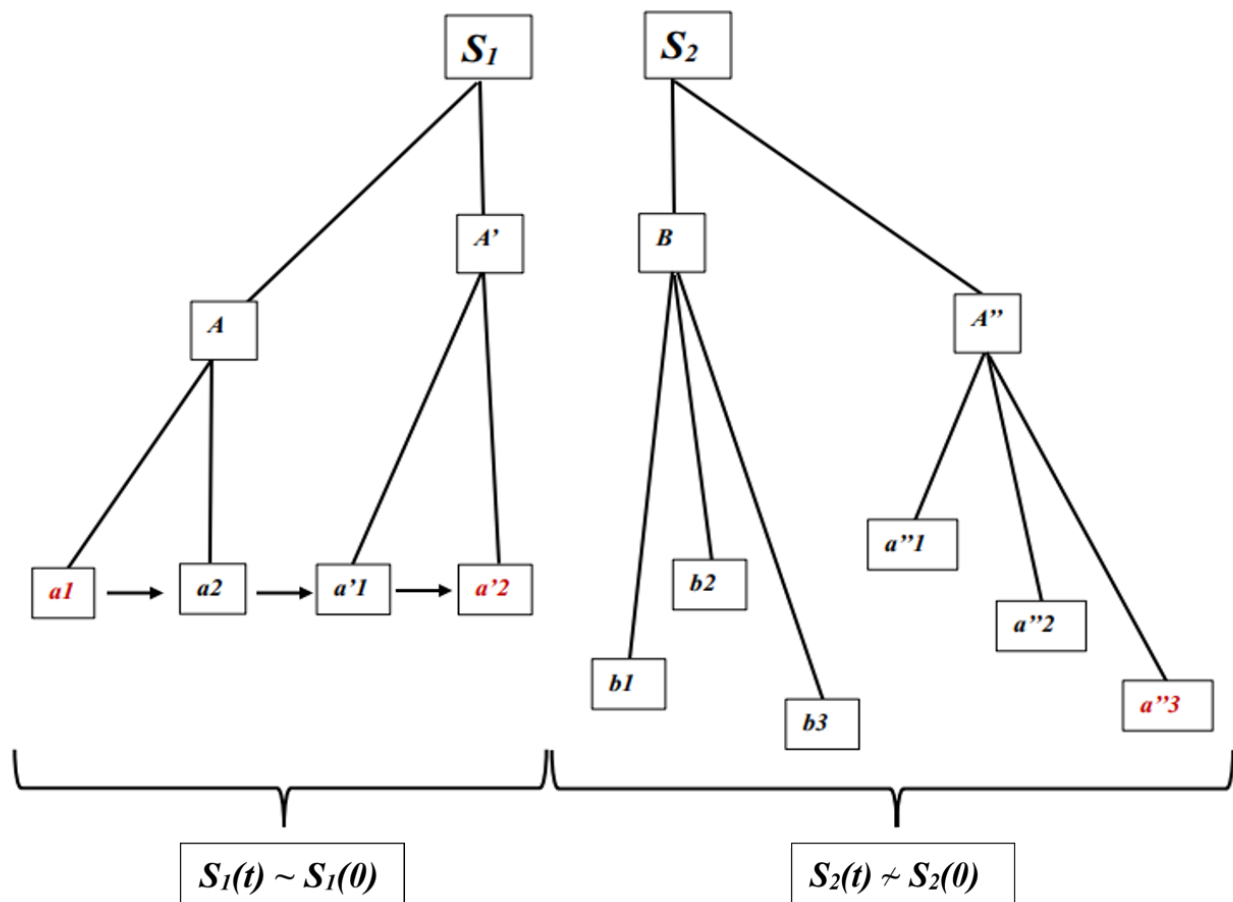


Εικόνα 11. Alberto Burri - *ST II bag*, 1954. Τεχνική: *Sack, oil, gold, vinavil on cellotex*. Παρουσιασμένο στο *MAR – Art Museum of the city of Ravenna*, στην έκθεση *BURRIRAVENNAORO*.

### 2.3.10 *a*''3 (μ. 251 – 293)

Το τελευταίο τμήμα έχει την ίδια δομική σχέση που είχαν και τα δύο προηγούμενα μεταξύ τους: ενώ αποτελεί παραλλαγή των προηγούμενων ηχητικών τύπων, παρουσιάζει σημαντικές διαφοροποιήσεις. Εν προκειμένω, ο *Texturklang* που εμφανίστηκε μεταξύ πιάνου και κρουστών από το μ. 206 και έπειτα εδώ έχει επανεμφανιστεί μετασηματισμένος σε έναν *Texturklang* μεταξύ των εγχόρδων, από το μ. 251 και έως το τέλος του κομματιού. Συνολικά, η λειτουργία της μουσικής στα τρία τελευταία τμήματα, και ειδικά στο *a*''3, είναι η διαφοροποιημένη, «κατεστραμμένη» επιστροφή σε μια οριακή διαδικασία μεταξύ ομοιογένειας και ανομοιογένειας που θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως αναφορά στην έναρξη του έργου. Για παράδειγμα στην *codetta*, τα έγχορδα, ενώ ακολουθάνε μαζί μια πορεία, εν είδη κανόνα, προς την απόλυτη ομογενοποίηση (τελική *fermata*) εντούτοις η κάθε υποομάδα οργάνων (π.χ. *Vln. I 1-7 / Vln. I 8-14*) «προσπαθεί μάταια» να διαφοροποιηθεί και να ξεχωρίσει μέσα στην συνολική ηχητική μάζα, ακολουθώντας διαφορετικούς δρόμους άρθρωσης προς την απόλυτη στασιμότητα. Εδώ, όλα τείνουν πλέον ξανά προς την απόλυτη ομοιογένεια, το τέλος του έργου. Με αυτό τον τρόπο μπορεί να εγερθεί το ερώτημα:

τι σημαίνει ομοιογένεια και τι ετερογένεια; Σε τι βαθμό αυτό που είναι προσδιορίζεται ταυτόχρονα και από αυτό που δεν είναι, δηλαδή η ομοιογένεια από την ετερογένεια και αντιστρόφως;



Πίνακας 5. Σχηματική αναπαράσταση των δύο συστημάτων ( $S_1, S_2 = x, y$ ) όπου το  $S_1$  σε μια χρονική στιγμή ( $t$ ) βρίσκεται σε σχέση με το  $S_1$  στην αρχική του χρονική στιγμή ( $0$ ), ενώ κατά το  $S_2$  αυτό δεν συμβαίνει. Με αυτό τον τρόπο η αφηρημένη γλωσσική έννοια του Nancy αντιστοιχείται μουσικά στον χρόνο.

### 3. Συμπεράσματα – Σύνοψη

Το δοκίμιο αυτό ολοκληρώνεται με μια εις βάθος ανάλυση του πώς η σύνθεση εμπλέκει τον ήχο τόσο ως διαδικασία όσο και ως κατάσταση, ενσωματώνοντας θέματα συλλογικής και ατομικής ύπαρξης. Αμφισβητεί τις παραδοσιακές αντιλήψεις, δίνοντας έμφαση στα πολιτισμικά και κοινοτικά στοιχεία του ήχου και προτείνοντας ότι η μουσική δεν θα πρέπει να γίνεται αντιληπτή μόνο μέσω μετρήσιμων στοιχείων, αλλά και ως χώρος κοινής ανθρώπινης εμπειρίας και κατά συνέπεια το έργο απομακρύνεται από μια κατ' αποκλειστικότητα *hard science* αισθητική πλησιάζοντας και αυτή της *soft science*. Η διχοτομία ανάμεσα στο *being of togetherness* και στο *being together* αναδεικνύει μια μετατόπιση από τη μουσική ως σειρά μεμονωμένων, ποσοτικοποιήσιμων γεγονότων προς τη μουσική ως ζωντανό, αναπνέον φαινόμενο που εξελίσσεται μέσα από την αλληλεπίδραση των ατόμων που παρευρίσκονται στην συναυλία. Έπειτα, με τον συνδυασμό της συνθετικής αντίληψης της μουσικής ως τύποι ήχων, τη χρήση καινοτόμων δομών, όπως η αφιδωτή φόρμα «δυσανάλογου καθρέφτη και οι «δομές παραθύρων» και την ενσωμάτωση των πολυμέσων όπως η κάμερα, η συνολική εργασία αποτελεί μια μοναδική προσέγγιση στη σύνθεση. Αντιπαράθετονται ή/και συσχετίζονται τελεολογικές και μη τελεολογικές δομές, μακροχρονικές και βραχυχρονικές, για να αντικατοπτριστεί μια ενότητα που αντέχει στη διαφορετικότητα, αναδεικνύοντας το πώς η μουσική μπορεί να προάγει την ενότητα ακόμη και μέσα από πολύπλοκες, πολυδιάστατες εκφράσεις. Αυτή η προσέγγιση ευθυγραμμίζεται με τις φιλοσοφικές αρχές στοχαστών όπως ο Jean-Luc Nancy, οι οποίοι τονίζουν τη σημασία της κοινοτικής εμπειρίας στις (αισθητικές) πρακτικές των ανθρώπων. Η διατριβή εξετάζει επίσης τον φυσικό και συμβολικό ρόλο της κάμερας στην ερμηνεία, γεφυρώνοντας τη συμβατική ενορχήστρωση με πειραματικά οπτικά στοιχεία. Η κάμερα, στραμμένη προς το κοινό, μεταμορφώνει την παράσταση σε έναν χώρο αμοιβαίας συμμετοχής, κάνοντας το κοινό συν-συμμετέχοντες στην πολιτισμική τελεουργία. Επιπλέον, ασκείται κριτική στην υπερβολική εξάρτηση από τον φορμαλισμό ως κομμάτι της αισθητικής του επιστημονισμού, υποστηρίζοντας μια αισθητική που αγκαλιάζει την ατέλεια και την απρόβλεπτη φύση των ανθρώπινων και κοινωνικών δυναμικών. Αυτό το έργο απομακρύνεται απ' τον αυστηρό δομισμό, προτείνοντας μια μουσική που αντανάκλα την συνθετότητα και ποικιλομορφία της σημερινής κοινωνίας, σχολιάζοντας το γίνεσθαι του καλλιτεχνικού χώρου ως αναπόσπαστο κομμάτι της «εξω»-μουσικής κοινωνίας. Συνοψίζοντας, το δοκίμιο παρουσιάζει τη μουσική ως μια μορφή τέχνης που αποκτά σημασία όχι μόνο μέσα από τα φαινόμενα των ηχητικών δομών αλλά και από την πολιτισμική της πλαισίωση. Υποστηρίζει ότι η μουσική δεν πρέπει να εκλαμβάνεται μόνο ως δομημένος ήχος αλλά και ως μια κοινωνική εμπειρία που φέρνει τα άτομα μαζί, το καθένα με τη μοναδικότητά του, μέσα σε έναν κοινό χώρο. Μέσα από το συνολικό έργο, δίνεται έμφαση στη δύναμη της μουσικής να υπερβαίνει τις οριοθετήσεις της *hard science* και να ενσαρκώνει μια δυναμική, ανθρωπιστική ουσία, ριζωμένη στην σχέση μουσικής και γλώσσας.



## Βιβλιογραφία

- Anderson, J. (2001). Spectral music. *Grove Music Online*. Retrieved October 6, 2024, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050982>
- Bithell, D. (2013, July 25). Experimental music theater. *Grove Music Online*. Retrieved October 6, 2024, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002240884>
- Boulez, P., & Nattiez, J.-J. (1986). *Orientalisms / collected writings by Pierre Boulez; edited by Jean-Jacques Nattiez; translated by Martin Cooper*. Harvard University Press. Retrieved from [https://catalog.library.vanderbilt.edu/discovery/fulldisplay/alma991027548549703276/01VAN\\_INST:vanui](https://catalog.library.vanderbilt.edu/discovery/fulldisplay/alma991027548549703276/01VAN_INST:vanui)
- Griffiths, P. (1978). *A concise history of modern music: From Debussy to Boulez*. Thames and Hudson. Retrieved from <https://catalogue.nla.gov.au/catalog/1067286>
- Kerr, H. (2013). *Introduction to art criticism: Histories, strategies, voices* (1st ed.). Pearson. Retrieved from <https://www.pearsonhighered.com/assets/samplechapter/0/2/0/5/0205835945.pdf>
- Kramer, J. D. (1999). The nature and origins of musical postmodernism. *Current Musicology*, 66, 7. Retrieved from <https://www.proquest.com/scholarly-journals/nature-origins-musical-postmodernism/docview/1297347347/se-2>
- Lachenmann, H. (1995). On structuralism. *Contemporary Music Review*, 12(1), 93–102. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/07494469500640081>
- Lachenmann, H. (1966/1993). *Klangtypen der neuen Musik*. Musik als existentielle Erfahrung. Translated by P.I. Edwards (n.d.), from <https://www.peterivanedwards.info/sound-types-new-music>
- Lachenmann, H. (1966/1993). *temA*. Musik als existentielle Erfahrung. Breitkopf und Härtel.
- Lachenmann, H. (1999). Touched by Nono. *Contemporary Music Review*, 18(1), 17–30. Retrieved from <https://www.tandfonline.com/toc/gcmr20/18/1>
- Lochhead, J., & Auner, J. (Eds.). (2002). *Postmodern Music/Postmodern Thought* (1st ed.). Routledge. Retrieved from <https://doi.org/10.4324/9781315054506>
- Lytard, J.-F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge* (12th printing, Vol. 10). University of Minnesota Press. Retrieved from <https://archive.org/details/postmoderncondit00lyot>
- Merriam-Webster. (n.d.). Formalism. In Merriam-Webster.com dictionary. Retrieved November 6, 2024, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/formalism>
- Mosch, U. (2001). Lachenmann, Helmut. *Grove Music Online*. Retrieved September 20, 2024, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015776>

Michels, U. (1999). *Ατλας της Μουσικής (Τόμος II) - Ιστορικό Μέρος: Από το Μπαρόκ έως σήμερα*. Φίλιππος Νάκας.

Nancy, J.-L. (1991). *The inoperative community* (P. Connor, Trans.; P. Connor, Ed.). University of Minnesota Press. (Original work published 1991)

Lachenmann, H (n.d.). *Klangtypen der Neuen Musik*. Trans. by Peter Ivan Edwards. Retrieved from <https://www.peterivanedwards.info/sound-types-new-music>

Reutter, H. P. (n.d.). '...nicht mehr in der Tonalität wurzeln oder in der Tonalität wursteln'. *Wege durch das 20. Jahrhundert – Musik nach 1960*. Retrieved from <http://www.satzlehre.de/>

Song, J.-P. (2006). *Writing the sonic experience: An analytical narrative of a journey into Salvatore Sciarrino's five Piano Sonatas (1972-1994)* [Dissertation]. Retrieved from [https://search.worldcat.org/title/Writing-the-sonic-experience--an-analytical-narrative-of-a-journey-into-Salvatore-Sciarrino's-five-Piano-Sonatas-\(1972-1994\)/oclc/85891511](https://search.worldcat.org/title/Writing-the-sonic-experience--an-analytical-narrative-of-a-journey-into-Salvatore-Sciarrino's-five-Piano-Sonatas-(1972-1994)/oclc/85891511)

Shapin, S. (2022). Hard science, soft science: A political history of a disciplinary array. *History of Science*, 60(3), 287-328. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/00732753221094739>

Tsao, M. (2014). Helmut Lachenmann's "Sound Types". *Perspectives of New Music*, 52, 217–238. [https://www.researchgate.net/publication/297702333\\_Helmut\\_Lachenmann's\\_Sound\\_Types](https://www.researchgate.net/publication/297702333_Helmut_Lachenmann's_Sound_Types)

Ιάμβλιχος. (2001). *Περί του Πυθαγορικού βίου* (Α. Α. Πέτρου, Μετάφρ.; Στ. Δημόπουλος, Επιμ.). Ζήτρος.

Σπυρίδης Χ. Χαράλαμπος (χ.χ.). Η μουσική των σφαιρών των Πυθαγόρειων. Ανακτήθηκε από <http://users.uoa.gr/~hspyridis/kallipateira.pdf>