ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η ακρόαση ως πράξη σύνθεσης: Ακουστικές εξερευνήσεις του περιβάλλοντος στην πειραματική μουσική

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

της φοιτήτριας

ΜΑΝΤΟΥΣΗ ΔΑΦΝΗ

ΑΕΜ: 1565

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ:

ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΔΑΝΑΗ, Μόνιμη Επίκουρη Καθηγήτρια

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2018

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι μια σειρά από πειραματικές συνθέσεις ανοιχτής φόρμας που αναπτύχθηκαν τον 20ό και 21ο αιώνα με στόχο την δημιουργική διερεύνηση των ορίων μεταξύ θορύβου και μουσικής, σύνθεσης και ακρόασης. Αρχικά, μέσα από μια ιστορική αναδρομή, διερευνώνται οι πρώτες λεκτικές παρτιτούρες και δράσεις που προτρέπουν στην συνειδητή ακρόαση περιβαλλοντικών ήχων, και προάγουν την ενεργή συμβολή των ακροατών στην συνθετική διαδικασία.

Στα επόμενα κεφάλαια, η έρευνα επικεντρώνεται τόσο σε ιστορικά όσο και σε σύγχρονα παραδείγματα από παρτιτούρες με αντικείμενο την ενεργή ακρόαση, και σε μια πρώτη προσπάθεια αποτίμησης των βασικών συνθετικών τεχνικών και αισθητικών ιδιωμάτων που τις χαρακτηρίζουν. Πιο συγκεκριμένα, γίνεται μια απόπειρα επιλογής και κατηγοριοποίησης ενός αντιπροσωπευτικού corpus συνθέσεων κυρίως με λεκτική, αλλά και με μεικτή γραφική σημειογραφία, που αποσκοπούν στην συμμετοχική διαμόρφωση ηχητικών καταστάσεων τόσο από την πλευρά των μουσικών όσο και ενός ευρύτερου κοινού, στην βαθύτερη κατανόηση ενός ακουστικού περιβάλλοντος μέσω της ενεργής ακρόασης, και στην καλλιέργεια αυτονομίας και κριτικής πρωτοβουλίας για τον κάθε ακροατή.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....4

1. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ.....7

1.1. John Cage.....7

1.2. Fluxus.....11

1.3. Max Neuhaus.....14

1.4. Soundwalks.....17

1.5. Sound maps.....21

2. ΠΑΙΖΩ – ΑΚΟΥΩ: Αναδεικνύοντας κρυφούς ήχους.....24

2.1. Δράσεις εντατικής ακρόασης.....24

Εισαγωγή.....24

Ear Piece (Terry Riley, 1961).....26

Chambers (Alvin Lucier, 1968).....28

Environmental Dialogue (Sonic Meditation VIII) (Pauline Oliveros, 1971).....29

Συμπεράσματα.....32

2.2. Εξερευνήσεις ηχογόνων αντικειμένων.....35

Εισαγωγή.....35

Poem for chairs, tables, benches etc. (La Monte Young, 1960).....36

Micro 1 (sound event for microphone) (Takehisa Kosugi, 1961 / 1964).....37

Stones (Christian Wolff, 1968).....38

Συμπεράσματα.....40

3. ΦΑΝΤΑΣΙΑ – ΜΝΗΜΗ: Ακουστικοί περίπατοι και καταγραφές.....42

3.1. Περιπατητικές δράσεις.....42

Εισαγωγή.....42

Native (Sonic Meditation V) (Pauline Oliveros, 1971).....43

Alternative Piece (Francesco Gagliardi, 2008).....45

Some scores for the body, building, street and soul (David Helbich, 2015).....47

Συμπεράσματα.....49

3.2. Δράσεις αποτύπωσης / ανακατασκευής του ακουστικού περιβάλλοντος.....51
Εισαγωγή.....51
(Hartford) Memory space (Alvin Lucier, 1970).....52
A Few Silence (G. Douglas Barrett, 2008).....54
Συμπεράσματα.....57

ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....59

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....61

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ.....66
Παράρτημα 1: *Ear Piece*, Terry Riley (1961).....66
Παράρτημα 2: *Environmental Dialogue (Sonic meditation VIII),* Pauline Oliveros (1971)..66
Παράρτημα 3: *Poem for chairs, tables, benches etc.*, La Monte Young (1960).....67
Παράρτημα 4: *Micro* 1, Takehisa Kosugi (1961/1964).....67
Παράρτημα 5: Stones, Christian Wolff (1968).....68
Παράρτημα 6: *Native (Sonic Meditation V)*, Pauline Oliveros (1971).....68
Παράρτημα 7: *Alternative Piece*, Francesco Gagliardi (2008).....69
Παράρτημα 8: *Some Scores for the Body, Building, Street and Soul*, David Helbich (2015)..70
Παράρτημα 9: (*Hartford) Memory Space,* Alvin Lucier (1970).....71
Παράρτημα 10: *A Few Silence,* G. Douglas Barrett (2008).....72

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κατά τα μέσα του 20ού αιώνα, η πειραματική μουσική άρχισε να αναπτύσσεται στην Αμερική και την Ευρώπη, ως μια ευρύτερη τάση νέας μουσικής το οποίο δεν εντασσόταν ούτε στην κλασική παράδοση ούτε στις κραταιές τάσεις της Ευρωπαϊκής αβανγκάρντ. Αρκετοί ήταν οι συνθέτες – όπως ο John Cage[1], ο Cornelius Cardew, ο Christian Wolff, ο Alvin Lucier, ο La Monte Young, ο Terry Riley κ.ά., οι οποίοι υιοθέτησαν στον όρο πειραματική μουσική. Η πειραματική μουσική έρχεται σε αντίθεση με τα πλαίσια της - ως τότε - Δυτικής μουσικής, τα οποία προσπαθεί να ξεπεράσει «βασισμένη στην αίσθηση ότι η μουσική θα έπρεπε να είναι κάτι παραπάνω από αυτά που μπορούν να χωρέσουν οι αίθουσες συναυλιών και οι δίσκοι, και ότι πρέπει κάπως να επεκταθεί, να εισχωρήσει στη ζωή μας» (Nyman 2012: 23). Πλέον, η μουσική είχε αρχίσει να γίνεται πιο σύνθετη και ταυτόχρονα περισσότερο ελεύθερη, καθώς το ενδιαφέρον των μουσικών εστιαζόταν περισσότερο στο πώς φτιάχνεται κάτι και λιγότερο στο αποτέλεσμα αυτού. Το βάρος της δημιουργικής διαδικασίας άρχισε να πέφτει περισσότερο στην παρατήρηση των διαδικασιών που χρειάζονται ώστε να δημιουργηθεί ένας ήχος, από την σύνθεσή του έως την ερμηνεία του, και λιγότερο στην εξασφάλιση ή τον προσδιορισμό της πληρότητας αυτού που θα ακουστεί.

Η εργασία που ακολουθεί διαρθρώνεται σε τρία κεφάλαια. Παρακάτω παρατίθεται μια συνοπτική περιγραφή τους:

Το πρώτο κεφάλαιο - Ιστορικό και Θεωρητικό Υπόβαθρο - αποτελεί μια ιστορική προσέγγιση που αγγίζει το χρονικό διάστημα από τις αρχές του 1950 έως σήμερα, και βασίζεται στο έργο συνθετών και άλλων καλλιτεχνών που συνέβαλλαν στην εξέλιξη της πειραματικής μουσικής. Πιο συγκεκριμένα, γίνεται εκτενέστερη αναφορά στο έργο του John Cage, ο οποίος με την πρωτοποριακή σύνθεση του *4'33''* (1952) και την δράση *Untitled Event at Black Mountain College* (1952) επέφερε σημαντικές αλλαγές στον τρόπο αισθητικής αντίληψης ενός ακουστικού περιβάλλοντος.

1 John Cage (1912-1992): θεωρείται ο δημιουργό της πειραματικής μουσικής, καθώς με την έκδοση του βιβλίου του με τίτλο «Silence» έθεσε σε κίνηση την πειραματική μουσική. Η περίοδος στην οποία αναφέρομαι αγγίζει από το 1950 και έπειτα, όπου άρχισε να παρουσιάζει τις πρωτότυπες συνθέσεις του (*4' 33''* - 1952, *Untitled Event at Black Mountain College* - 1952*).*

Ακόμη, αναφορά γίνεται στην δημιουργία και σημαντικότητα του κινήματος Fluxus, ενός διεθνούς πρωτοποριακού καλλιτεχνικού κινήματος, αποτελούμενο από μια ομάδα συνθετών και καλλιτεχνών, επηρεασμένη κυρίως από τα δρώμενα του Cage και τις πρωτότυπες καλλιτεχνικές δράσεις ευρείας κλίμακας που εκείνος εισήγαγε. Τα δρώμενα ευρείας κλίμακας προσεγγίζουν τον όρο "πολυμεσικός", ο οποίος χρησιμοποιείται για να περιγράψει διαφόρων ειδών δράσεις, όπως events, happenings κτλ. (Miller 2002, Fetterman 1996, Παντζάκη 2009). Στις δράσεις αυτές περιλαμβάνονται παραστάσεις ζωντανής μουσικής σε συνδυασμό με άλλα μέσα έκφρασης, όπως ηχογραφημένη ή ηλεκτρονική μουσική, θέατρο, χορό, προβολή βίντεο κλπ..

Η έννοια της ακρόασης ως μια πράξη σύνθεσης αποτελεί ένα υπο-πεδίο των παραπάνω τάσεων, και εκφράζεται κυρίως μέσα από συνθέσεις λεκτικής σημειογραφίας με έμφαση στους περιβαλλοντικούς ήχους και τις συμμετοχικές διαδικασίες.

Ως πρώτο παράδειγμα λεκτικής παρτιτούρας με οδηγίες για τους ακροατές, παρατίθεται η πρωτοποριακή σύνθεση του Max Neuhaus, με τίτλο *Listen* (1966). Εκεί, ο Neuhaus επιλέγει για πρώτη φορά να μεταφέρει το κοινό σε έναν εξωτερικό χώρο, αντί να φέρει τον "εξωτερικό" ήχο στις αίθουσες συναυλιών, εξελίσσοντας έτσι τις ιδέες του Cage. Εκτενέστερη αναφορά γίνεται στη σύνδεση της δράσης αυτής με την μεταγενέστερη έννοια του *ηχητικού περιπάτου* - "*soundwalk*" μέσα από το ερευνητικό έργο περί περιβαλλοντικού ήχου από τον R. Murray Schafer, εμπνευστή της Ακουστικής Οικολογίας[2]. Η ενότητα αυτή επικεντρώνεται στην εμφάνιση και εξέλιξη των όρων *ηχοτοπίο* ή "*soundscape"* και *ηχοπερίπατος* ή "*soundwalk".*

Στα επόμενα κεφάλαια εξετάζονται συνθέσεις που διερευνούν δημιουργικά την πράξη της ενεργής ακρόασης ακουστικών περιβαλλόντων μέσα από «παρτιτούρες ακρόασης». Οι παρτιτούρες αυτές μελετούν κατά βάση την ιδιότητα της ακρόασης ως πράξη σύνθεσης, ενώ προάγουν μια δυναμική σχέση των συμμετεχόντων με τον χώρο και τους δίνουν ένα ρόλο συν-δημιουργού στη μουσική διαδικασία.

2 Ακουστική οικολογία: αποτελεί έναν κλάδο που μελετά την σχέση, που μεσολαβεί μέσω του ήχου, ανάμεσα στους ανθρώπους και τα περιβάλλοντα. Οι μελέτες για την Ακουστική Οικολογία ξεκίνησαν στα τέλη της δεκαετίας τους 1960 από τον R. Murray Schafer και την ομάδα του στο πανεπιστήμιο Simon Fraser στα πλαίσια του προγράμματος World Soundscape Project (Wringhtson 1999).

Ειδικότερα, στο δεύτερο κεφάλαιο, παρουσιάζονται έργα των συνθετών Terry Riley, Alvin Lucier, Pauline Oliveros, La Monte Young, Takehisa Kosugi και Christian Wolff. Στο κεφάλαιο γίνεται επίσης μια απόπειρα αποτίμησης και κατηγοριοποίησης των συνθέσεων που έχουν ως βασικό σκοπό την εξερεύνηση ποικίλων ηχογόνων αντικειμένων, την ανακάλυψη και ανάδειξη κρυφών και ανεπαίσθητων ήχων μέσα από την εκτέλεση και την εστιασμένη ακρόαση των ηχητικών καταστάσεων που προκύπτουν από αυτά.

Στο τελευταίο κεφάλαιο, γίνεται μια εκτενέστερη προσέγγιση παρτιτούρων όπου θεματοποιείται η μίμηση και η καταγραφή ηχητικών καταστάσεων που προκύπτουν από διάφορα ακουστικά περιβάλλοντα. Αναλύονται συνθέσεις των Pauline Oliveros, Francesco Gagliardi, David Helbich, Alvin Lucier και G. Douglas Barrett, οι οποίοι έχουν ως βασικό στόχο την παρατήρηση και συνειδητοποίηση ηχητικών καταστάσεων, μέσα από δράσεις που εμπεριέχουν περίπατο είτε δράσεις παρατήρησης και ανακατασκευής του ακουστικού περιβάλλοντος. Ωστόσο, η καταγραφή δεν αποτελεί απαραίτητα την παρουσίαση γεγονότων ή καταστάσεων με γραπτό λόγο, αλλά εμπεριέχει και στοιχεία μνημονικής διαδικασίας, συγκρατώντας δηλαδή στη μνήμη επιλεκτικούς ήχους για μετέπειτα χρήση, η οποία χαρακτηρίζει κυρίως τα έργα του τρίτου κεφαλαίου.

Στα πλαίσια διεύρυνσης και ανάπτυξης της ακρόασης ακουστικών περιβαλλόντων έγινε μια εκτενής έρευνα, αλλά θα μπορούσε να διευρυνθεί και να αναπτυχθεί ακόμη περισσότερο, όπως για παράδειγμα στον διαχωρισμό περισσότερων κατηγοριών ή στην ανάλυση περισσότερων έργων που να καλύπτει το ευρύτερο χρονολογικό φάσμα από τις απαρχές του 20ού αιώνα έως σήμερα.

- ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ -

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΌ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

1.1. John Cage

Κατά την περίοδο του 1950, το ενδιαφέρον του Αμερικανού συνθέτη John Cage επικεντρώθηκε στην διερεύνηση των σχέσεων μεταξύ σιωπής, μουσικής και θορύβου. Ιδιαίτερα η ύπαρξη (ή ανυπαρξία) της σιωπής αποτέλεσε έναν κεντρικό προβληματισμό στις συνθέσεις του τα επόμενα χρόνια. Με κύριο στόχο το βίωμα της απόλυτης σιωπής ο συνθέτης επισκέφτηκε το 1951 το ανηχωϊκό δωμάτιο το οποίο φιλοξενούνταν στο πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ. Το δωμάτιο αποτελούσε έναν σιωπηλό χώρο ή καλύτερα περιβάλλον, όσο πιο σιωπηλό δηλαδή επέτρεπαν οι δυνατότητες της τεχνολογίας, με επιφάνειες σχεδόν μηδενικής ανάκλασης του ήχου. Όταν ένα άτομο έμπαινε στο χώρο και παρέμενε ακίνητο και σιωπηλό, θεωρητικά θα μπορούσε να βιώσει την "απόλυτη" σιωπή. Αντιθέτως, όμως, εκεί ο Cage συνειδητοποίησε ότι δεν υπήρχε απόλυτη σιωπή, καθώς άκουγε δύο ήχους (Nyman 2012: 61, Στεφάνου 2015: 4). Οι ήχοι αυτοί αποτελούνταν από έναν υψηλό, του νευρικού του συστήματος και από έναν χαμηλό, της κυκλοφορίας του αίματός του, όπως τον πληροφόρησαν οι τεχνικοί. Συμπεραίνοντας ότι ο όρος σιωπή στην πραγματικότητα δεν είναι απόλυτος, και χρησιμοποιείται για να εξυπηρετήσει κυρίως κοινωνικές ανάγκες των ανθρώπων, ο Cage μετά το συγκεκριμένο πείραμα διαπίστωσε πως δεν υπάρχει πραγματική σιωπή, αναφέροντας ότι «πάντα θα υπάρχει κάτι να ακούς» (Cage 1961: 8).

Επηρεασμένος από την εμπειρία αυτή ο Cage προβαίνει στην διαδικασία της δημιουργικής διερεύνησης της «σιωπής», και συνθέτει το έργο *4'33''*, γνωστό και ως «σιωπηλό κομμάτι» (Nyman 2012, Στεφάνου 2005). Η πρώτη παρουσίαση του έργου έγινε το καλοκαίρι του 1952 από τον Αμερικανό συνθέτη και πιανίστα David Tudor, ο οποίος σύμφωνα με τις οδηγίες του συνθέτη, ερχόμενος στην σκηνή, κάθισε μπροστά στο πιάνο χωρίς να παίξει κάτι στα πλήκτρα. Το μόνο που

έκανε ήταν να υποδείξει την αρχή του κάθε μέρους κλείνοντας το καπάκι του πιάνου και ανοίγοντάς το στο τέλος κάθε μέρους της προ-αποφασισμένης διάρκειας κάθε σιωπηλής ενότητας. Αναλυτικότερα, η παρτιτούρα του έργου, βασισμένη στην πρώτη αυτή εκτέλεση, περιλαμβάνει μια τριμερή μορφή, που αναδεικνύεται με τους λατινικούς χαρακτήρες - I, II και III – και κάτω από τον καθένα περιλαμβάνει την λέξη 'TACET' (*λατιν.* Σιωπή) (Nyman 2012: 265). Υποδεικνύει, λοιπόν, ότι σε κάθε μέρος κυριαρχεί η σιωπή από πλευράς του εκτελεστή, ο οποίος δεν θα παράγει κανέναν ήχο καθ' όλη την διάρκεια του έργου. Δεν προσδιορίζεται ωστόσο καθόλου τί άλλοι ήχοι μπορούν να συμβούν στον χώρο, πέραν αυτών που θα αναμενόταν να παράγει ο εκτελεστής.

Πιο συγκεκριμένα, στο *4'33''* ο Cage αφήνει εντελώς στην τύχη το τί θα ακουστεί κατά την διάρκεια του έργου, εφόσον παρόντες είναι *όλοι* οι ήχοι κατά την διάρκεια της εκτέλεσης, συμπεριλαμβανομένων αυτών της αίθουσας που προκαλούνται από το ακροατήριο ή από διάφορα αντικείμενα του χώρου. Περιλαμβάνονται ακόμη και οι εξωτερικοί ήχοι του περιβάλλοντος που εισέρχονται στην αίθουσα από τα παράθυρα και τις πόρτες. Παρόλα αυτά, «το *4'33''* δεν αποτελεί άρνηση της μουσικής αλλά επιβεβαίωση της απανταχού παρουσίας της» (Nyman 2012: 61). Ταυτόχρονα αποδεικνύει ότι δεν υπάρχει απόλυτη σιωπή, εφόσον η παρουσία των ήχων στην εκτέλεση του έργου καθιστά δυνατή την ύπαρξη και ακρόαση *όλων* των ήχων του ακουστικού περιβάλλοντος. Συμπεραίνοντας, ο Cage δημιουργεί ένα κενό πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορούν να συμβούν απρόβλεπτοι και μη προκαθορισμένοι ήχοι, και κατευθύνει έτσι το ακροατήριο σε μια πρώτη προσπάθεια ακρόασης και γνωριμίας με τους ήχους του ακουστικού περιβάλλοντος, ενώ «απώτερος στόχος του ήταν το ακροατήριο να βιώσει αυτή την διαδικασία ως μουσική, που θα άκουγε με τον ίδιο τρόπο αν βρισκόταν σε έναν συναυλιακό χώρο με ορχήστρα μουσικών οργάνων» (Drever 2009: 178).

Συνθέτης λοιπόν αυτού του έργου είναι ο ίδιος ο ακροατής εφόσον αυτός θα επιλέξει το τί θα ακούσει και, φυσικά, το αποτέλεσμα είναι διαφορετικό για τον καθένα. Με άλλα λόγια, ο ακροατής ενσωματώνεται στον χώρο και η ανυπαρξία μουσικού ήχου από τα μουσικά όργανα, δημιουργεί μια κατάσταση διερευνητικής ακρόασης όπου όλα είναι πιθανά να ακουστούν ως μουσική. Ο ακροατής παροτρύνεται έτσι να συμμετέχει ενεργά - είτε το γνωρίζει από πριν είτε όχι - στο ηχητικό αποτέλεσμα του σιωπηλού έργου, αφουγκραζόμενος κάθε ανεπαίσθητο ηχητικό συμβάν του ακουστικού περιβάλλοντος.

Ειδικότερα, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο ίδιος ο Cage, «η σωστή θέση για να ακούσει κανείς ήχους δεν υπάρχει» (1961: 97). Η καλύτερη θέση ακρόασης βρίσκεται στο αντιληπτικό πεδίο του καθενός ξεχωριστά. Επειδή ο χρόνος καθιστά την ζωντανή ακρόαση μια διαδικασία αρκετά εφήμερη και προσωρινή, έχει την τάση να διαγράφει κάθε στιγμή δημιουργώντας μια νέα, αναιρώντας και διαγράφοντας το ακριβώς προηγούμενο συμβάν. Επομένως, «το πιο σοφό που έχουμε να κάνουμε είναι να ανοίξουμε τ' αυτιά μας αμέσως και να ακούσουμε έναν ήχο ξαφνικά, προτού προλάβει η σκέψη μας να τον μετατρέψει σε κάτι λογικό, αφηρημένο ή συμβολικό» (Cage στο Nyman 2012: 33). Συμπεραίνοντας, το *4'33''* αποτελεί την αρχή μιας σειράς πειραματικών συνθέσεων από τον Cage, ενώ ταυτόχρονα την ίδια χρονική περίοδο παρουσίασε μία ακόμη δράση χωρίς συγκεκριμένο τίτλο. Γνωστή ως *Untitled Event at Black Mountain College*, η δράση αποτελεί μια από τις πιο πρώιμες προσπάθειες του συνθέτη να δουλέψει με μεικτά μέσα - σε πολυμεσικά ("multi-media") καλλιτεχνικά πλαίσια[3].

Το *Untitled Event at Black Mountain College* αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα δρώμενα για την μουσική εξέλιξη του συνθέτη τόσο στα «happenings»[4] όσο και στο γενικότερο πλαίσιο των παραστατικών τεχνών (Παντζάκη 2009: 39), καθώς «εγκαταλείπει την "καθαρή μουσική" και απελευθερώνει όχι μόνο το ενδιαφέρον του για το θέατρο, αλλά και για τον συνδυασμό των τεχνών και τα καλλιτεχνικά "happenings"» (Miller 2002: 151). Η πρώτη εκτέλεση του έργου πραγματοποιήθηκε στο Black Mountain College στην νότια Καρολίνα και αποτέλεσε μια performance μεικτών μέσων και ασυσχέτιστων σόλο, με την ενεργή συμμετοχή πολλών γνωστών καλλιτεχνών (Miller 2002: 151), που συμπεριελάμβαναν «χορό, ταινίες και slides, ζωγραφιές, ηχογραφήσεις φωνογράφου, απαγγελία ποίησης, μια διάλεξη και πιάνο» (Παντζάκη 2009: 39).

Πιο συγκεκριμένα, οι δραστηριότητες που περιελάμβανε το *Untitled Event at Black Mountain College* ήταν διαφορετικές, ταυτόχρονες και εξαρτώμενες η μία από την άλλη, καθώς δεν θα υπήρχε κάποιο αποτέλεσμα αν εκτελούνταν μεμονωμένες. Ο Cage ήθελε να παρομοιάσει την

3 Ο όρος multi-media (πολυμέσα) όπως ορίζεται από το "Oxford English Dictionary" είναι η χρησιμοποίηση περισσότερων του ενός μέσων επικοινωνίας, καλλιτεχνικής έκφρασης κλπ., ειδικότερα ορίζοντας ή συσχετίζοντας εφαρμογές που ενσωματώνουν έναν αριθμό μέσων, όπως κείμενο, audio, video και κινούμενα σχέδια αλληλεπιδραστικά (English Oxford Living Dictionaries: 2018, Dictionary. Com: 2017, Παντζάκη 2009: 5)

4 Happening: ως όρος εμφανίστηκε για πρώτη φορά τη δεκαετία του 1950 από τον Αμερικανό καλλιτέχνη Allan Kaprow, και χρησιμοποιείται για να περιγράψει μια σειρά πολλαπλών γεγονότων που εκτελούνται ή γίνονται αντιληπτά σε περισσότερο από μια χρονική στιγμή ή από ένα τόπο και εκτελούνται απευθείας χωρίς προετοιμασία (Kaprow 1966: 5).

δράση με το καθημερινό ακουστικό περιβάλλον, όπου τα φαινόμενα έρχονται σε σύγκρουση, ενώνονται και έπειτα σκορπίζονται τυχαία χωρίς να υπολογίζουν τον στόχο τους.

Όσον αφορά την παρτιτούρα, οι απόψεις διίστανται, ως προς το αν υπήρχε ή όχι. Παρόλα αυτά, ο συνθέτης παρείχε ελάχιστες οδηγίες στους συμμετέχοντες και πιο συγκεκριμένα, ένα πλάνο για την τοποθέτηση των συμμετεχόντων στον χώρο και τα χρονικά περιθώρια (Παντζάκη 2009). Αναλύοντας το *4'33''* και το *Untitled Event at Black Mountain College* παρατηρούμε ότι ο Cage παρουσιάζει δύο πρωτότυπες συνθέσεις με βασικό στόχο την ακρόαση ήχων, η οποία λειτουργεί ως πράξη σύνθεσης. Δίνει έτσι στον ακροατή και συμμετέχοντα τον ρόλο του συν-δημιουργού στην ίδια τη σύνθεση.

Ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο του *Untitled Event at Black Mountain College*, όπως και του *4'33''*, αποτελεί το γεγονός ότι τα δύο έργα έχουν συναυλιακό χαρακτήρα. Για τον λόγο αυτό, στο *Untitled Event* υπήρχαν καθίσματα για το ακροατήριο, τα οποία είχαν τοποθετηθεί σε ειδικό σχηματισμό, περιλαμβάνοντας ένα μεγάλο τετράγωνο με τέσσερα ενσωματωμένα μικρά τρίγωνα με κενά αναμεταξύ τους. Συνεπώς, δεν υπήρχε το σύνηθες και συγκεκριμένο σημείο εστίασης μιας συναυλίας, ούτε μια συγκεκριμένη κατεύθυνση, αντιθέτως το κοινό βρίσκονταν μπροστά σε μια σειρά διαφορετικών και πολλαπλών δράσεων, ενώ – όπως παρατηρήσαμε και στο *4'33''* – ήταν σε θέση που μπορούσε να επιλέξει και να εστιάσει στην ακρόαση και παρατήρηση σε περισσότερες από μία δράσεις που θα τον ενδιέφεραν περισσότερο. Το κοινό που παρακολούθησε αποτελούνταν από έναν μικρό αριθμό ακροατών, εκ των οποίων οι περισσότεροι ήταν καθηγητές, φοιτητές και κάτοικοι της κοινότητας του Black Mountain College (Παντζάκη 2009: 40), ενώ δεν έχει καταγραφεί με ακρίβεια ο αριθμός τους. Το κοινό αποτελούσε πάντως και αυτό μέρος του συγκεκριμένου δρώμενου, εξαιτίας της συγκεκριμένης διαρρύθμισης των θέσεων.

Η σπουδαιότητα του συγκεκριμένου έργου του Cage δεν εκτιμήθηκε την εποχή της παρουσίασής του, καθώς από πολλούς κρίθηκε αρνητικά, αλλά αρκετοί υπήρξαν και εκείνοι που το έκριναν θετικά. Το *Untitled Event* μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα πολυμεσικό δρώμενο ευρείας κλίμακας, καθώς αποτελείται από ταυτόχρονες και διαφορετικές performances, ενώ αποτελεί ένα από τα πρώτα έργα που εκτελούνται σε μη παραδοσιακό μουσικό χώρο παραστάσεων. Όλες οι παράμετροι που συνιστούν το συγκεκριμένο έργο, όπως είναι «ο χώρος, ο αριθμός των μέσων που χρησιμοποιήθηκαν, η ταυτόχρονη διεξαγωγή ανεξάρτητων δράσεων και η ελεύθερη

μετακίνηση των μελών του κοινού» (Παντζάκη 2009: 48) οδηγούν στην εξέλιξη της συνθετικής πορείας του John Cage καθώς και των παραστατικών τεχνών.

Ο Cage όρισε τις δικές του ιδέες για τις συνθέσεις περί ακροάσεων των ήχων, οι οποίες επιτρέπουν στον ακροατή τον ρόλο του συν-δημιουργού. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι ιδέες αυτές αποτελούν τις πρώτες βάσεις για την δημιουργία «παρτιτούρων ακρόασης». Οι πρώτες αυτές ιδέες φαίνεται να εξελίσσονται από το κίνημα *Fluxus*, ένα διεθνές καλλιτεχνικό κίνημα της δεκαετίας του 1960 με πρωτοποριακές ιδέες πάνω στην έννοια του θεάματος και τη σχέση δημιουργών και κοινού.

* * *

1.2. Fluxus

Πίσω από τον όρο *Fluxus* "κρύβεται" μια διεθνής ομάδα καλλιτεχνών που ασχολήθηκε με την ανάμειξη πολλών μορφών τέχνης όπως η μουσική, οι εικαστικές τέχνες, η ποίηση και η λογοτεχνία. Αναπτύχθηκε κυρίως την περίοδο του 1960 και 1970, με κύριο συντονιστή και ιδρυτή τον Λιθουανό καλλιτέχνη και αρχιτέκτονα George Maciunas και αρκετούς ακόμη καλλιτέχνες, συγγραφείς και μουσικούς (Nyman 2012, Παντζάκη 2009). Αρχικά, εμφανίστηκε στην Αμερική, και λίγο αργότερα στην Ευρώπη και την Ιαπωνία. Τα μέλη του κινήματος ήταν ιδιαίτερα επηρεασμένα από τις πρωτοπόρες ιδέες του Cage, ενώ ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των μουσικών τους συνθέσεων ήταν η δημιουργία μιας ανοιχτής μουσικής διαδικασίας, και όχι τόσο ο καθορισμός ενός συγκεκριμένου τελικού προϊόντος. Παράλληλα, στόχος τους ήταν η κατάργηση της απόστασης μεταξύ του κοινού και των εκτελεστών, ώστε να δώσουν την δυνατότητα σε μεγαλύτερο μέρος του κοινού να παράγει τέχνη, η οποία θα γίνεται αντιληπτή και κατανοητή από όλους. Τα έργα των Fluxus προσέφεραν έναν τρόπο παρουσίασης παράδοξων μουσικών μορφών τέχνης, ένα σύστημα κωδικοποίησης, καταγραφής και μετάδοσης μορφών τέχνης που περιπλανιόταν στα όρια της μουσικής, του θεάτρου, της καθημερινής ζωής και της εικαστικής τέχνης, και συνοψίζονται στον όρο "intermedia", τον οποίο θα σχολιάσω στην συνέχεια. Στις δράσεις Fluxus χρησιμοποιείται συχνά η φράση "Do-It-Yourself": κάν' το μόνος σου, που σημαίνει

ότι το έργο είναι ανοιχτό στη συμμετοχή, και προσφέρεται προς μετατροπή και ιδιοποίηση σε όποιον το επιθυμεί. Στα περισσότερα δρώμενα το ευρύτερο κοινό μπορεί κάλλιστα να συμμετέχει εφόσον δεν είναι απαραίτητο να έχει κάποιο συγκεκριμένο επαγγελματικό επίπεδο ενασχόλησης με το αντικείμενο (Auslander 2000, Dezeuze 2002).

Τα έργα των Fluxus χαρακτηρίζονται συχνά από απλοϊκό χαρακτήρα, με στοιχεία παιχνιδιού, χιούμορ και φάρσας, και στόχο την δυνατότητα εξισορρόπησης των σχέσεων μεταξύ της "υψηλής τέχνης" και της καθημερινότητας. «Ένα μέρος των συνθέσεων βασίζεται στην χρήση και επεξεργασία καθημερινών αντικειμένων και υλικών, ακόμη, και μουσικών οργάνων χρησιμοποιώντας τα πέρα από την κανονική τους χρήση ως πηγές παραγωγής ήχου, ενώ ένα άλλο μεγάλο μέρος βασίζεται σε αναστοχασμούς, λογοπαίγνια με αντικείμενα αντί για λέξεις, ακόμη, και ποιήματα, με στόχο να οδηγήσουν το κοινό σε νέες περιοχές και πτυχές της μουσικής, που μέχρι τότε ήταν άγνωστες» (Nyman 2012: 123).

Ο George Maciunas, ως βασικό μέλος και κύριος εκπρόσωπος του κινήματος πρότεινε μια σειρά από φεστιβάλ και συναυλίες για την παρουσίαση των νέων έργων. Έτσι το 1961, στην Νέα Υόρκη γίνεται η πρώτη προσπάθεια παρουσίασης έργων στην AG Gallery, ενώ ακολούθησαν διάφορα φεστιβάλ στην Ευρώπη. Ήδη από το 1962, η αρχή του καλλιτεχνικού πρωτοποριακού ρεύματος ορίστηκε με την σύσταση της οργανωμένης συναυλίας, με τίτλο *Fluxus Internationale Festspiele neuester Musik ("The Fluxus International Festival of Very New Music")*, που έλαβε χώρα στην Γερμανία και παρουσίασε μια σειρά σύγχρονων μουσικών συνθέσεων (Auslander 2000). Στην συνέχεια, το 1963, ο Maciunas δημοσίευσε το κείμενο με τίτλο *Fluxus Manifesto* υποστηρίζοντας τις ιδέες του ενάντια στην εμπορική αγορά της τέχνης και στον ελιτισμό, περιγράφοντας την τέχνη ως «ζωντανή». Στόχος του κινήματος είναι να κατανοηθεί πλήρως από τα ευρύτερα κοινωνικά στρώματα και όχι μόνο από το ελίτ κοινό της εποχής, τους κριτικούς της τέχνης και τους επαγγελματίες μουσικούς (Kedmey 2017). Τα έργα τους περιελάμβαναν κυρίως σύντομες οδηγίες, συνήθως με μία ή δύο προτάσεις και όριζαν μια συγκεκριμένη δραστηριότητα για εκτέλεση. Σημαντικά ονόματα συνθετών και καλλιτεχνών που συνδέθηκαν με το κίνημα Fluxus αποτελούν οι: La Monte Young, George Brecht, Takehisa Kosugi, Allan Kaprow, Al Hansen, Dick Higgins, Jackson Mac Low, Yoko Ono, Nam June Paik.

Τα δρώμενα των Fluxus άρχισαν να λειτουργούν σε πολλά διαφορετικά επίπεδα, «αντικαθιστώντας τα μουσικά γεγονότα συχνά με μη μουσικές ενέργειες» (Higgins 1966: 3). Στο σημείο αυτό μπορώ να χρησιμοποιήσω τον όρο "intermedia" (πολυ-μέσα) που επινόησε ο Dick Higgins, για να προσδιορίσει «όχι μια συσσώρευση διαφορετικών μέσων, αλλά κάτι που κινείται ανάμεσα σε διαφορετικά μέσα» (Nyman 1999: 125). Τα "intermedia" αποτελούν το κατευθυντήριο υλικό για το κίνημα Fluxus και οι λεκτικές παρτιτούρες που παρουσιάζουν λειτουργούν σε πολλαπλά επίπεδα σαν γραφικό στοιχείο και ποιητικό κείμενο ταυτόχρονα (Friedman 2007).

Έτσι, τα δρώμενα των Fluxus πλέον ξεπέρασαν τους κανόνες της μουσικής και των εικαστικών και αναπτύχθηκαν μέσω μιας νέας μορφής. Ως "intermedium", κάθε έργο καθόριζε το δικό του μέσο και την μορφή του ανάλογα με τις ανάγκες και ιδέες του δημιουργού του. Ο Dick Higgins αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «η χρήση του *intermedia* είναι περισσότερο ή λιγότερο συνολική σε όλες τις τέχνες, καθώς η εξέλιξη και όχι η κατηγοριοποίηση είναι το χαρακτηριστικό της νέας μας νοοτροπίας [...], όπως για παράδειγμα το έργο των συνθετών Phillip Corner και John Cage, οι οποίοι διερευνούν τον όρο *intermedia* μεταξύ μουσικής και φιλοσοφίας [...]» (Higgins 1966: 3). Παρατηρούμε λοιπόν ότι τόσο το μέσον του ήχου όσο και η συναυλιακή συνθήκη αρχίζουν να αξιοποιούνται με πρωτοπόρους τρόπους έχοντας ως στόχο να κάνουν συνειδητούς τους ήχους της καθημερινής ζωής, τους ήχους της φύσης και του εξωτερικού περιβάλλοντος, καθώς και τους ήχους έξω από το κοινωνικά αποδεκτό μουσικό περιβάλλον.

Με αυτόν τον τρόπο αυξάνεται η ικανότητα αντίληψης και ακρόασης ενός χώρου και των όσων συμβαίνουν μέσα σε αυτόν, ειδικότερα όταν το κοινό είναι τοποθετημένο σε μια διαφορετική και ξεχωριστή θέση από την καθιερωμένη. Το έργο των μελών του κινήματος Fluxus συνέχισε και εξέλιξε και ο Αμερικανός Max Neuhaus, του οποίου η συμβολή εξετάζεται στην επόμενη ενότητα.

* * *

1.3. Max Neuhaus

Το συνθετικό έργο του Max Neuhaus χαρακτηρίζεται από καινοτόμες ιδέες επηρεασμένες τόσο από τον Cage όσο και από τους νεωτεριστές καλλιτέχνες των Fluxus. Πιο συγκεκριμένα, ο Neuhaus πριν αρχίσει να συνθέτει, συμμετείχε ως εκτελεστής κρουστών στην πραγμάτωση πολλών έργων – τόσο του Russolo[5] όσο του Cage κ.ά.. Επομένως, μέσα από την εμπειρία του ως εκτελεστής είχε την ευκαιρία να γνωρίσει την είσοδο και ενσωμάτωση των καθημερινών και εξωτερικών ήχων του ακουστικού περιβάλλοντος στην αίθουσα συναυλιών (Neuhaus 1988). Εξαιτίας αυτού του γεγονότος ο Neuhaus άρχισε να ενδιαφέρεται για την ενεργή ακρόαση ήχων εκτός της αίθουσας συναυλιών, οργανώνοντας έτσι μια σειρά από δράσεις, με στόχο την ακρόαση ηχητικών περιβαλλόντων εκτός των παραδοσιακών και καθιερωμένων συναυλιακών χώρων, χαρακτηρίζοντάς τον πλέον εκτός από κρουστό και sound artist[6].

Παρόμοια προσέγγιση, συγκριτικά με τα παραπάνω, αποτελεί η δράση με τίτλο *Listen*, την οποία παρουσίασε το 1966. Η δράση αποτέλεσε μέρος μιας σειράς συνθέσεων, καθώς «ήταν το ένα από τα έξι κομμάτια ηχητικού προσανατολισμού, για καταστάσεις εκτός της αίθουσας συναυλιών» (Nyman 2012: 157). Ο Neuhaus δίνει περισσότερη σημασία στην διαδικασία ενθάρρυνσης / οδήγησης του κοινού προς την ακρόαση ήχων εξωτερικού περιβάλλοντος, και εγκαταλείπει τις

5 Στις αρχές του 20ού αιώνα παρατηρούμε την εμφάνιση του κινήματος του φουτουρισμού, έχοντας ως στόχο την αναδιαμόρφωση της μουσικής του παρελθόντος και την επινόηση μιας νέας, ανατρεπτικής μουσικής αντίληψης, συνδυάζοντας τους μουσικούς ήχους με τους θορύβους. Ωστόσο, το μεγαλύτερο επίτευγμα της πρώιμης ιστορίας του avant-garde θορύβου αποτελεί η δημοσίευση του πρώτου μανιφέστου, με τίτλο *«The Art of Noises»* (*«Η Τέχνη των Θορύβων»*), το 1913, από τον συνθέτη και εκπρόσωπο του κινήματος, Luigi Russolo (Russolo, 1967).Ο Ιταλός φουτουριστής, ζωγράφος και συνθέτης, Luigi Russolo αποτέλεσε έναν από τους πρωτοπόρους καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με τον θόρυβο ως επιθυμητό, και εν δυνάμει μουσικό στοιχείο.

6 Sound art: ορίζοντας τον όρο *sound art* – τέχνη του ήχου, σύμφωνα με τον Αμερικανό συνθέτη Alan Licht «ο όρος επινοήθηκε, περίπου στα μέσα της δεκαετίας του 1980, από τον Καναδό συνθέτη Dan Lander, έναν καλλιτέχνη που ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την τέχνη του ήχου» (Licht 2007: 6). Φαίνεται να είχε προηγηθεί λίγα χρόνια νωρίτερα η χρήση του όρου από τον συνθέτη William Hellermann, στα πλαίσια ενός νεοσύστατου ιδρύματος για την πειραματική μουσική, με τον όρο *Sound Art Foundation* (Licht 2007). Ωστόσο, η έννοια δεν είχε οριστεί θεωρητικά, και είχε χρησιμοποιηθεί μόνο για να περιγράψει δρώμενα και παραστάσεις του εν λόγω ιδρύματος. Ο όρος αυτός επιτρέπει σε εικαστικούς καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν ως βασική πηγή τους τον ήχο να περιγράψουν με έναν συνεκτικό τρόπο τις δραστηριότητές τους, που μπορεί να έχουν στοιχεία ζωντανής εγκατάστασης (live installation), εγκατάστασης μεικτών μέσων, ηχογραφήματος κ.ά.. Την *sound art* συγκροτούν, σύμφωνα με τον Licht, διάφορα ερευνητικά αντικείμενα, και οι αφετηρίες της μπορούν να εντοπιστούν σε ένα ευρύ φάσμα τεχνικών και αισθητικών μετατοπίσεων της μουσικής του 20ου αιώνα, από τα μανιφέστα των Φουτουριστών για μια «τέχνη των θορύβων», μέχρι τις προαναφερθείσες πειραματικές προσεγγίσεις του John Cage, των Fluxus και του Max Neuhaus, ή την ανάδυση της musique concrète και της ηλεκτρονικής - ηλεκτροακουστικής μουσικής. Αντίστοιχα, σημαντικές βάσεις τίθενται στον χώρο των εικαστικών τεχνών από την ανάπτυξη της επιτόπιας περιβάλλοντικής τέχνης (site-specific & environmental art), την δημιουργία εγκαταστάσεων και δρώμενων με μεικτά μέσα, την διάδοση της εννοιολογικής τέχνης (conceptual art), κ.ά.

αίθουσες συναυλιών. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «ενδιαφέρ[εται] να προχωρ[ήσει] ένα βήμα πιο πέρα. Γιατί να περιορίσουμε την ακρόαση στην αίθουσα συναυλιών; Αντί να φέρουμε αυτούς τους ήχους στην αίθουσα, γιατί απλά να μην πάρουμε το κοινό έξω – σε μια παρουσίαση επί τόπου (*in situ*)» (Neuhaus 1988: 1). Αυτό αποτελεί την βασική και πιο σημαντική διαφορά με το *4'33''*, καθώς ο Neuhaus μεταφέρει το κοινό στο εξωτερικό ακουστικό περιβάλλον, σε αντίθεση με τον Cage, ο οποίος εισάγει τους τυχαίους ήχους του περιβάλλοντος στην αίθουσα συναυλιών, όπου ήδη διεξάγεται η εκτέλεση μουσικών έργων.

Όσον αφορά την παρτιτούρα του *Listen*, αυτή περιορίζεται μόνο σε μια λέξη: *άκου*. Ενώ οι ακροατές εισέρχονται στον προκαθορισμένο χώρο για να παρακολουθήσουν μια συνηθισμένη συναυλία, τα χέρια τους σφραγίζονται με την λέξη "LISTEN" και αναλόγως με την απόφαση του συνθέτη, η οποία διαφοροποιείται κατά περίσταση, είτε οδηγούνται σε ένα λεωφορείο όπου κατευθύνονται προς υπάρχοντα ηχητικά περιβάλλοντα, όπως έναν ηλεκτροπαραγωγικό σταθμό ή ένα στούντιο όπου εκτελείται μια συναυλία κρουστών έργων, είτε περπατάνε κατά μήκος ενός δρόμου, παρατηρώντας την θεαματική μαζική βοή του δρόμου κλπ. (Neuhaus 1988, Nyman 2012: 157). Το σημάδι της σφραγίδας στο χέρι των συμμετεχόντων είναι ιδιαίτερης σημασίας για τον συνθέτη, καθώς πιστεύει πως έτσι δημιουργείται μια μνημονική αίσθηση στον συμμετέχοντα κατά την διάρκεια της εκτέλεσης, σε περίπτωση που ξεχαστεί και σταματήσει να ακούει συνειδητά. Συμπεραίνοντας, μέσα από μια τέτοια δράση, της οποίας το ενδιαφέρον αποσκοπεί στην ενεργή και εστιασμένη ακρόαση ενός ακουστικού περιβάλλοντος, «ο Neuhaus προτείνει ότι μια ενεργή, εστιασμένη ακρόαση θα μπορούσε να επιφέρει μια μεταμόρφωση του "χώρου" μέσα στον "τόπο" (space into place), που σημαίνει ότι ένα κατά τα άλλα ανούσιο και χωρίς νόημα περιβάλλον θα μπορούσε να αποκτήσει νόημα απλά μέσω της ακρόασης» (Ouzounian 2008: 130). Το ίδιο συμβαίνει και με τον Cage στην σύνθεση *4'33''*. Η διαφορά είναι ότι στον Cage, το περιβάλλον που μεταμορφώνεται έχει ήδη ένα βεβαρυμένο νόημα, το οποίο ωστόσο ανατρέπεται ριζικά.

Η λέξη 'LISTEN' για τον Neuhaus έχει αυτήν την ιδιαίτερη σημασία της ακρόασης ως εργαλείο νοηματοδότησης. Υπό αυτή την έννοια, η αποτύπωση της σφραγίδας με τη λέξη αυτή στα χέρια των συμμετεχόντων αντικαθιστά την ανάγκη για άλλες οδηγίες, και έχει τον ρόλο μιας παρτιτούρας. Η απλότητα της λέξης σε συνδυασμό με την ποιότητα των ακουστικών περιβαλλόντων, που έρχονται σε επαφή οι συμμετέχοντες, δημιουργούν προβληματισμό σχετικά

με το τι πρόκειται να ακούσουν και έτσι, ο συνθέτης ενθαρρύνει το κοινό, ώστε να επανεξετάσει την ακουστική του αντίληψη - έναν απραγματοποίητο στόχο του *4'33''* (Drever 2009).

Το *Listen* αποτελεί ένα έργο απροσδιόριστο, εφόσον δεν παρέχει συγκεκριμένες οδηγίες, παρά μόνο καθοδηγεί το κοινό. Το έργο θέτει υπό αμφισβήτηση τόσο την ιδιότητα του συνθέτη, όσο και τις συνήθεις αρμοδιότητες των εκτελεστών. Παρόλο που το κοινό έρχεται να παρακολουθήσει μια συναυλία ή performance, η εμπειρία ξεφεύγει εντελώς (και ακόμη περισσότερο από το *4'33"*) από τις συνθήκες παρακολούθησης ενός "κλασικού" μουσικού έργου.

«Με αυτήν την δράση ο Neuhaus δεν αμφισβητεί την ύπαρξη μιας συναυλίας ούτε την ιδιότητα άλλων συνθέσεων, όπως αυτή του *4'33''*» (Drever 2009: 186). Προάγει ωστόσο ένα νέο και διαφορετικό είδος σύνθεσης, πέρα από αυτά που υπήρχαν -ως τότε - στις αίθουσες συναυλιών. Από την μία, οι αίθουσες συναυλιών για τον Neuhaus δεν αποτελούν τους μοναδικούς ηχητικούς χώρους, εφόσον «οι ήχοι είναι αυτοί που καθορίζουν και διαμορφώνουν τον χώρο και την συγκεκριμένη ποιότητά τους» (Ouzounian 2008: 209). Από την άλλη, όμως, οι εξωτερικοί ηχητικοί χώροι αποτελούν και δημιουργούν μια προσωπική προσπάθεια του συμμετέχοντα να ανακαλύψει και να διερευνήσει ήχους που δεν θα περίμενε να ακούσει, έξω από έναν συναυλιακό χώρο. «Εκεί όπου δεν είναι απαραίτητοι οι ρυθμοί, οι μελωδίες και οι αρμονίες ή ακόμα και οι μουσικές νότες, εκεί που δεν υπάρχουν καθορισμένες αίθουσες, μουσικοί και μουσικά όργανα» (Ouzounian 2008: 209).

Παρατηρούμε ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο του Neuhaus, το οποίο μας παραπέμπει στο ιδιαίτερο ενδιαφέρον του για τους βιομηχανικούς ήχους και την αντιπάθειά του για τους «καθαρολόγους» του ήχου που παραπονιούνται για τον θόρυβο και την ηχορύπανση σε αστικά περιβάλλοντα. Η επιθυμία του για τους βιομηχανικούς ήχους έρχεται σε αντίθεση με τον R. Murray Schafer και τους ακουστικούς οικολόγους - το έργο των οποίων θα αναλύσω στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο – οι οποίοι προειδοποιούν το κοινό για τον μεγάλο κίνδυνο που προκαλεί η ηχορύπανση. Σε αντίθεση με την προσέγγιση των εκπροσώπων της Ακουστικής Οικολογίας, ο Neuhaus θεωρεί το διάλογο περί ηχορύπανσης συχνά υποκριτικό. Θεωρεί μάλιστα ότι η εκδοχή του *Listen* με την μεγαλύτερη απήχηση (1 εκατομμύριο άτομα) είναι μια δημοσίευσή του με τίτλο "Noise Propaganda Makes Noise" σε απάντηση των ενημερωτικών φυλλαδίων που είχε δημοσιεύσει η διεύθυνση φυσικών πόρων της Νέας Υόρκης με τίτλο "Noise Pollution Makes You

Sick" (Neuhaus 1988, 1990,2004). Ο Neuhaus (1988, 1990, 2004) εναντιώνεται στις θεσμικές τάσεις της εποχής για οριοθέτηση της ηχορύπανσης σε δημόσιους χώρους και υποστηρίζει ότι οι άνθρωποι καταδικάζουν έτσι κι αλλιώς τον εαυτό τους σε θορύβους που προκαλούν οι ίδιοι μέσα σε ιδιωτικούς χώρους, θεωρώντας με αυτόν τον τρόπο ότι προστατεύονται. Μέσα από την διοργάνωση διαφόρων εκδηλώσεων, όπως του *Listen*, και την δημοσίευση μερικών από αυτών, π.χ. πόστερ, ο Neuhaus παρουσίασε τις απόψεις και το ενδιαφέρον του για το βιομηχανικό περιβάλλον και την χρησιμότητα των ήχων που περιλαμβάνει.

Συμπεραίνοντας, το *Listen* μας παραπέμπει στην λίγο μεταγενέστερη πρακτική του *ηχοπεριπάτου* ή αλλιώς *soundwalk*. Ο όρος αυτός εμφανίστηκε και εξελίχθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1970, όταν έγινε γνωστό το ερευνητικό πρότζεκτ - μελέτη του R. Murray Schafer, σχετικά με το *ηχοτοπίο* (soundscape). Ο όρος *soundwalk* «αποτελεί μια δημιουργική και ερευνητική πρακτική που περιλαμβάνει την ακρόαση και μερικές φορές την καταγραφή ενώ κινείσαι μέσα σε μια περιοχή με ρυθμό βαδίσματος» (McCartney 2014: 212). Πιο συγκεκριμένα, η καλλιτεχνική πρακτική του *soundwalk* περιέχει την σωματοποιημένη δραστηριότητα της ακρόασης, του βαδίσματος, και μερικές φορές της ηχογράφησης ή της καταγραφής, δηλαδή την δυνατότητα μιας δραστηριότητας του να βαδίζεις μέσα σε ένα περιβάλλον, ενώ ταυτόχρονα να ακούς και να παρατηρείς. Έτσι, παραδόξως, παρατηρούμε το *Listen* να αποτελεί προπομπό του ερευνητικού έργου του Schafer και όχι μόνο, καθώς και την αφορμή για νέες ερευνητικές εργασίες είτε με αντίθετα αποτελέσματα είτε με συνέχιση της μέχρι τώρα έρευνας.

* * *

1.4. Soundwalks

Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, ο Καναδός συνθέτης, θεωρητικός και μουσικοπαιδαγωγός R. Murray Schafer εισάγει την έννοια του όρου *soundscape* - *ηχοτοπίο* και *soundwalk* – *ηχοπερίπατος*, για να περιγράψει τους φυσικούς ήχους, τους ήχους της καθημερινότητας καθώς και τις μουσικές συνθέσεις που προκύπτουν από το ακουστικό περιβάλλον (Schafer 1993).

Ωστόσο, ο Schafer έχοντας ως απώτερο στόχο την ευαισθητοποίηση των φοιτητών και όχι μόνο, δημιούργησε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και αρχές του 1970 την ερευνητική ομάδα, με τίτλο *World Soundscape Project*[7], στο πανεπιστήμιο Simon Fraser University του Καναδά, αποτελούμενη αρχικά κυρίως από φοιτητές. Ήταν ένα κίνημα που προέβλεπε «την προστασία των ήδη υπαρχόντων περιβαλλόντων φυσικών αλλά και πολιτιστικών ηχητικών συνόλων, την καταγραφή τους, αλλά και την προώθηση ενός "καλού ηχοτοπίου" σε οικιστικά σύνολα, δημόσιους χώρους αστικά κέντρα κλπ.» (Στεφάνου 2004: 6). Ταυτόχρονα στόχος ήταν και η ανάπτυξη μεθόδων εκπαίδευσης για ένα ευρύτερο κοινό.

Σε μια διαδικασία αποσαφήνισης των τρόπων διεξαγωγής ενός περιπάτου με επίκεντρο την ακρόαση, ο Schafer διαχωρίζει δύο κατηγορίες, τον *περίπατος ακρόασης* (*listening walk*) και τον *ηχοπερίπατο* (*soundwalk*) (Drever 2009). Από την μια, ο *ακουστικός περίπατος* αποτελείται από την διαδικασία ενός περίπατου χωρίς συζητήσεις, ομιλίες και οδηγίες, παρά μόνο ακολουθώντας τον καθοδηγητή της διαδρομής, ακούγοντας και παρατηρώντας προσεκτικά το περιβάλλον. Με τον τρόπο αυτό, ο ακροατής έχει την δυνατότητα προσωπικής σκέψης σε ατομικό επίπεδο και την ευκαιρία να δημιουργήσει την δική του μουσική σύνθεση. Από την άλλη, ο *ηχοπερίπατος* αποτελεί μια πιο πολυτροπική διαδικασία εξερεύνησης ενός ακουστικού περιβάλλοντος, συνήθως με την βοήθεια ενός χάρτη – παρτιτούρας που παρέχεται από τον συνθέτη. Η παρτιτούρα αυτή πολλές φορές περιλαμβάνει και προκαθορισμένες ασκήσεις ή κινήσεις, καθώς και ενεργές ηχητικές παρεμβάσεις στο χώρο. Με τον *ηχοπερίπατο* παρέχεται η δυνατότητα στον ακροατή να εξετάσει διαδραστικά τους ήχους που σχετίζονται άμεσα με το ακουστικό περιβάλλον της δεδομένης περιοχής και επιπλέον, όπως συμβαίνει και στον *ακουστικό περίπατο* ο ακροατής έχει την δυνατότητα να παρατηρήσει και να επιλέξει ποιους ήχους θα ακούσει. Και στις δύο περιπτώσεις, «η συνεχής επαφή του ακροατή με ένα ποικιλόμορφο ακουστικό περιβάλλον, δημιουργεί την τάση να επηρεάζει την ψυχική του σύνθεση και φυσικά την σχέση του με τον περιβάλλοντα χώρο και τα πράγματα, καθώς διεγείρει και προκαλεί τα συναισθήματα και την φαντασία του σε σχέση με το ηχοτοπίο» (Schafer 1986).

> *«Ο ηχοπερίπατος ιδανικά αποτελεί μια κατάσταση στην οποία το μυαλό, το σώμα, και ο κόσμος ευθυγραμμίζονται, σαν να ήταν τρεις χαρακτήρες τελικά σε μια συζήτηση μαζί,*

7 https://www.sfu.ca/~truax/wsp.html

τρεις νότες που ξαφνικά δημιουργούν μια συγχορδία. Ο ηχοπερίπατος μας επιτρέπει να είμαστε στο σώμα μας και στον κόσμο χωρίς να είμαστε απασχολημένοι από αυτά. Μας αφήνει ελεύθερους να σκεφτούμε χωρίς να χαθούμε εντελώς στις σκέψεις μας».

(Drever 2009: 169).

Με την ενεργή ακρόαση των ηχοπεριπάτων και ακουστικών περιπάτων, ο ακροατής βρίσκεται σε μια διαδικασία συνεχούς ανακάλυψης και εξερεύνησης ακουστικών περιβαλλόντων, ενώ ταυτόχρονα παρατηρεί και εξετάζει γνώριμους και οικείους ήχους, μαζί με πιο ασυνήθιστους που δεν θα περίμενε να ακούσει. Χαρακτηριστικά, οι ηχητικοί και ακουστικοί περίπατοι λαμβάνουν χώρα σε αστικές, πολυπληθείς τοποθεσίες, αλλά και σε αγροτικές και υπαίθριες απομονωμένες περιοχές, ενώ πραγματοποιούνται είτε μεμονωμένα είτε ομαδικά. Σύμφωνα με τον Barry Truax, σκοπός τέτοιων περιπάτων είναι να ενθαρρύνουν τον ακροατή, να αναπτύξει έναν διευρυμένο τρόπο αντίληψης των περιβαλλοντικών ήχων και επιπλέον, να διεγείρει το ενδιαφέρον του, ώστε να εκτιμήσει τους ήχους που ακούει και να συνεισφέρει με την κρίση του στην παρατήρηση της ισορροπίας ή ανισορροπίας των ήχων ενός ακουστικού περιβάλλοντος (Truax 1984).

Όσον αφορά την ισορροπία ή ανισορροπία ενός ακουστικού περιβάλλοντος στην Ακουστική Οικολογία, παρατηρούμε να ταλαντεύεται ανάμεσα σε διπολισμούς που κατατάσσουν τους ήχους ως βλαβερούς και μη-βλαβερούς, μουσικούς και μη-μουσικούς, θορυβώδεις ή μη-θορυβώδεις, καθώς επιθυμητούς και ανεπιθύμητους (Schafer 1986, Truax 1984). Από την μία, όταν ένα περιβάλλον χαρακτηρίζεται ισορροπημένο, σύμφωνα με τον Truax, αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι «υπάρχει υψηλός βαθμός ανταλλαγής πληροφοριών μεταξύ των στοιχείων του και ο ακροατής εμπλέκεται στην αλληλεπιδραστική σχέση με το περιβάλλον», ενώ από την άλλη, «ένα μη-ισορροπημένο περιβάλλον χαρακτηρίζεται από υψηλό βαθμό περιττών στοιχείων και χαμηλή ποσότητα ανταλλαγής πληροφοριών» (Truax 1984: 79). Αναλυτικότερα, στον χώρο της Ακουστικής Οικολογίας για την ισορροπία ενός ακουστικού περιβάλλοντος, ο Schafer αντιπαραθέτει τα περιβάλλοντα "υψηλής" πιστότητας (*hi-fi*), τα οποία περιλαμβάνουν προ-βιομηχανικά αγροτικά ηχητικά περιβάλλοντα, με αυτά της χαμηλής πιστότητας (*lo-fi*), όπως είναι ο δρόμος μιας πόλης και γενικότερα τα σύγχρονα αστικά κέντρα, μια βιομηχανική περιοχή (Schafer 1994). Τα "υψηλής" πιστότητας ηχητικά περιβάλλοντα εντοπίζονται «σε περιοχές με ελάχιστη ανθρώπινη παρέμβαση και δρουν ως πρότυπα για τα "χαμηλής" πιστότητας αστικά περιβάλλοντα όπου ο γενικευμένος

ανθρώπινος και μηχανικός “θόρυβος” βλάπτει την ποιότητα της ακουστικής καθημερινότητας» (Στεφάνου 2015: 13).

Αποσκοπώντας σε ένα ισορροπημένο και δημιουργικό περιβάλλον ακρόασης, ο Schafer διερωτάται αν ο ήχος αποτελεί τελικά μουσική ή θόρυβο (Schafer 1973). Με την παγκοσμιοποίηση και αστικοποίηση, όλο και περισσότεροι χαρακτηριστικοί ήχοι κάθε τόπου άρχισαν να «καλύπτονται από ομοιόμορφους ήχους αυτοκινήτων, τηλεοράσεων, κινητών τηλεφώνων και μαζικά διαδεδομένης ποπ μουσικής» (Στεφάνου 2004: 6). Οι νέοι ήχοι από τους οποίους αποτελείται ένα σύγχρονο ακουστικό περιβάλλον διαφέρουν ως προς την ποιότητα και την ένταση από αυτούς του παρελθόντος και οδηγούν τελικά σε μια διαρκή, αναπόφευκτη ηχορύπανση που πλέον δεν γίνεται καν αντιληπτή. Σύμφωνα με τον Schafer (1973) ο σύγχρονος άνθρωπος συνηθισμένος στα “χαμηλής” πιστότητας, μη-ισορροπημένα περιβάλλοντα άρχισε να ξεχνάει το υγιές και φυσικό περιβάλλον, μη μπορώντας πλέον να αναγνωρίσει ήχους ασθενείς και ευαίσθητους εφόσον απουσίαζαν από την καθημερινότητά του ενώ ταυτόχρονα η ανθρώπινη ακοή άρχισε να εξελίσσεται και να εξοικειώνεται όλο και πιο πολύ στο σύγχρονο και θορυβώδες περιβάλλον.

Ένας *ηχοπερίπατος* καλεί το κοινό να αφουγκραστεί τέτοιους «ξεχασμένους» ήχους, ακούγοντας σε βάθος - “Deep Listening” (Oliveros 2005). Έτσι, το 1974, η Hildegard Westerkamp, μέλος του νεοσύστατου τότε World Soundscape Project, χαρακτήρισε τα *soundwalks* ως «μια εκδρομή που έχει ως κύριο σκοπό την ακρόαση του περιβάλλοντος. Ο σκοπός του ηχοπεριπάτου είναι η ακρόαση. Οι ηχοπερίπατοι μπορούν να λάβουν μέρος σε ένα εμπορικό κέντρο, στο γραφείο του γιατρού, κάτω από έναν δρόμο της γειτονιάς ή στην στάση του λεωφορείου. Η εστίαση της ακρόασης μπορεί να την κάνει μια διαλογιστική δραστηριότητα» (Westerkamp 2006).

Διαφορετική, ωστόσο, θα ήταν η εμπειρία κάποιου όσον αφορά τον περιβάλλοντα χώρο αν ευαισθητοποιείτο στον διαρκώς μεταβαλλόμενο ήχο του, σαν να είναι μια σύνθεση χωρίς αρχή και τέλος (Schafer 1977). Μια τέτοια επέκταση / μετεξέλιξη του πεδίου της Ακουστικής Οικολογίας αποτελούν οι ηχητικοί χάρτες (sound maps), τους οποίους θα αναλύσω διεξοδικά στην επόμενη ενότητα.

* * *

1.5. Sound maps

Ερευνητές του κλάδου της Ακουστικής Οικολογίας στην προσπάθεια τους να διατηρήσουν τον ιδιαίτερο χαρακτήρα των ηχοτοπίων κατέφυγαν σε μεθόδους ηχογράφησης και καταγραφής αυτών δημιουργώντας, μια νέα μορφή έρευνας, τους ηχητικούς χάρτες (sound maps). Οι ηχητικοί χάρτες έχουν δημιουργηθεί από ερευνητικές ομάδες παγκοσμίως, ιδιαίτερα σε μεγάλα αστικά κέντρα, όπως είναι η Νέα Υόρκη, το Μεξικό, η Κούβα, η Αγγλία, η Ισπανία, η Γαλλία, η Ιταλία, η Στοκχόλμη, η Νότια Κορέα κτλ. Ειδικότερα, η διαδικασία για την δημιουργία ενός ηχητικού χάρτη έχει διάφορες εκφάνσεις. Μερικές από αυτές είναι:

- ηχητικοί χάρτες με θέμα τους ήχους πόλεων. Η δημιουργία τους βασίζεται στην οργάνωση ηχητικών περιπάτων σε διάφορες πόλεις από χρήστες, οι οποίοι έχουν την δυνατότητα να ανεβάσουν ελεύθερα το υλικό τους. Για τη συλλογή αυτού κατευθύνονται στις ενδιαφέρουσες ηχητικές τοποθεσίες των πόλεων, τις οποίες ηχογραφούν και στη συνέχεια "ανεβάζουν" στον διαδικτυακό ηχητικό χάρτη. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο χάρτης αποτελείται από πινέζες, πάνω στις οποίες είναι αποθηκευμένα τα αρχεία ήχου, που ο καθένας μπορεί να ακούσει. (βλ. π.χ. http://www.soundcities.com/)
- ηχητικοί χάρτες με θέμα τους ήχους της φύσης: η οργάνωση του συγκεκριμένου ηχητικού χάρτη βασίζεται στην συλλογή ήχων της φύσης, κυρίως από ειδικούς στις ηχογραφήσεις πεδίων, με δυνατότητα υποβολής ήχων και από απλούς χρήστες, αφού πρώτα εγκριθούν από τους ερευνητές / μελετητές του. Και σε αυτή τη περίπτωση ο χάρτης αποτελείται από πινέζες. (βλ. π.χ. http://www.naturesoundmap.com/)
- το radio aporee: αποτελεί μια πλατφόρμα που βασίζεται κυρίως στην ακρόαση ήχων αστικών περιοχών και ο χρήστης / ακροατής έχει τη δυνατότητα να ακούσει περισσότερες από μία επιλογές ταυτόχρονα. Από την στιγμή που θα επισκεφθεί κάποιος το radio aporee θα ακούσει μια τυχαία αποθηκευμένη ηχογράφηση, σε αντίθεση με τα προηγούμενα παραδείγματα. Οι χρήστες και σε αυτόν τον ηχητικό χάρτη έχουν την δυνατότητα να "ανεβάσουν" το υλικό τους, αφού πρώτα ελεγχθεί και εγκριθεί από τους ερευνητές /

μελετητές του κυρίως ως προς την ποιότητα της ηχογράφησης. Ο συγκεκριμένος ηχητικός χάρτης αποτελεί ένα συνεχιζόμενο πείραμα, το οποίο έχει σχέση με την «τέχνη του ήχου» ("sound art") και το ραδιόφωνο. (βλ. π.χ. https://aporee.org/maps/?loc=3000)

Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις, οι ηχογραφήσεις τοποθετούνται σε ειδικά διαμορφωμένες πλατφόρμες στο διαδίκτυο και αποτελούν ψηφιακούς γεωγραφικούς χάρτες. Με την δημιουργία των ηχητικών χαρτών δίνεται η δυνατότητα σε απομακρυσμένους ακροατές να περιηγηθούν δυνητικά και να εξερευνήσουν πολλές και διαφορετικές περιοχές όλου του κόσμου προκειμένου να αφουγκραστούν τους ιδιαίτερους ήχους αυτών.

Παρόλα αυτά, η ελευθερία ακρόασης των ακουστικών περιβαλλόντων που προσφέρουν οι ηχητικοί χάρτες φαίνεται να μας οδηγεί στο πρόβλημα του περιορισμού και της τυποποίησης ανοιχτών ακουστικών περιβαλλόντων. Από την μία, οι ηχητικοί χάρτες ανανεώνονται συνεχώς και συγκροτούν μια τεράστια γκάμα αρχείων ήχου, από την άλλη όμως οι ήχοι από τους οποίους συντελούνται, εστιάζουν κυρίως στην συλλογή αυτών από ακουστικά περιβάλλοντα μεγάλων αστικών κέντρων, αποφεύγοντας την προσοχή τους σε ηπιότερα - "υψηλής" πιστότητας περιβάλλοντα - με αποτέλεσμα τον περιορισμό σε συγκεκριμένα περιβάλλοντα. Πρόσφατες έρευνες μελετούν την εξέλιξη της λειτουργικότητας των ηχητικών χαρτών, στοχεύοντας στην ανάπτυξη και κριτική διεύρυνση της έννοιας της καταγραφής και της διατήρησης των περιβαλλοντικών ήχων. Για την επίλυση τέτοιου είδους προβλημάτων, η Jacqueline Waldock προτείνει ότι οι περιηγητές «θα πρέπει να συμπεριλάβουν ένα πιο αντιπροσωπευτικό κοινό, να κινηθούν πέρα από καθαρά τεχνολογικές εφαρμογές, και να δουλέψουν σε κοινοτικό επίπεδο» (Waldock 2011).

Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητη η παρουσίαση της τοποθέτησης του ανθρωπολόγου Tim Ingold (Ingold 2007), ο οποίος το 2007 δημοσίευσε ένα κείμενο με τίτλο *"Ενάντια στο ηχοτοπίο"* (Against Soundscape), στα πλαίσια ενός συλλογικού τόμου με θέμα τον ήχο και το περιβάλλον στην καλλιτεχνική πράξη. Το κείμενο προτείνει τέσσερις βασικές αντιρρήσεις στην ίδια την έννοια του "ηχοτοπίου", οι οποίες παρουσιάζουν τον ήχο σαν το φώς και τον αέρα. Αντί να μιλάμε για την ενσωμάτωση και την εντοπιότητα του ήχου, ο Ingold παρατηρεί ότι θα ήταν πιο σωστό να μιλάμε για ενήχηση των σωμάτων και των τόπων, εφόσον ο ήχος δεν αποτελεί το αντικείμενο προς ακρόαση, αλλά το *μέσον* για να ακούμε. Ακόμη, το περιβάλλον μας δεν είναι διαιρεμένο σε

αισθητηριακές οδούς, αφού ο ήχος και ο τόπος είναι δύο έννοιες αλληλένδετες, καθώς η μια ενισχύει την άλλη στην αντίληψή μας. Οι ιδιότητες ενός χώρου επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε έναν ήχο και αυτός, με την σειρά του, επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε έναν χώρο. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η ενεργή ακρόαση ενός ηχοτοπίου του Schafer και των μεταγενέστερών του έρχεται σε αντίθεση με αυτό που ορίζει ο Ingold ως "ηχοτοπίο". Πιο συγκεκριμένα, ο Ingold εναντιώνεται στον Schafer στην έννοια του όρου "ηχοτοπίο", όσον αφορά την ετυμολογία της λέξης, η οποία δεν καλύπτει τον Ingold για την περιγραφή ενός "τοπίου με ήχους". Για τον Ingold, η λέξη "ηχοτοπίο" λανθασμένα ορίζει ένα ακουστικό περιβάλλον, εφόσον το περιβάλλον αυτό δεν αποτελείται μόνο από ήχους αλλά και από το τοπίο ("landscape").

Στα κεφάλαια που ακολουθούν γίνεται μια πρώτη απόπειρα επιλεκτικής περιγραφής και ανάλυσης συνθέσεων που αξιοποιούν, ενίοτε μεμονωμένα και άλλοτε συνδυαστικά, στοιχεία από τις παραπάνω κατηγορίες (ηχοπερίπατοι, ηχητικοί χάρτες κ.ά.). Οι συνθέσεις και δράσεις που επιλέχθηκαν για ανάλυση κάνουν όλες χρήση λεκτικής ή / και μεικτής γραφικής σημειογραφίας η οποία μπορεί να διαβαστεί και ερμηνευτεί ως μια σειρά από οδηγίες, χωρίς να απαιτούνται δεξιότητες ανάγνωσης παρτιτούρας. Πρόκειται για περιπτώσεις που θεματοποιούν την ίδια την πράξη της ακρόασης, στην προσπάθεια εξερεύνησης και ανάδειξης του ήχου ως μέσου συσχέτισης και αλληλεπίδρασης με το περιβάλλον.

- ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ -

ΠΑΙΖΩ – ΑΚΟΥΩ: Αναδεικνύοντας κρυφούς ήχους

2.1. Δράσεις εντατικής ακρόασης

- *Ear Piece* (Terry Riley, 1961)
- *Chambers* (Alvin Lucier, 1968)
- *Environmental Dialogue (Sonic Meditation VIII)* (Pauline Oliveros, 1971)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται μια πρώτη απόπειρα κατηγοριοποίησης ενός corpus συνθέσεων που συγκροτούνται αποκλειστικά βάσει λεκτικής σημειογραφίας. Στην πρώτη ενότητα ("Δράσεις εντατικής ακρόασης"), αναλύονται παρτιτούρες που αποσκοπούν στην ηχητική εξερεύνηση ακουστικών χώρων μέσα από την ταυτόχρονη διαδικασία της ακοής και της εκτέλεσης. Με την βοήθεια στοχευμένων και ενδεικτικών οδηγιών οι εκτελεστές, που μπορούν να είναι και το κοινό μιας συναυλίας, καθοδηγούνται σε μια διαδικασία ενεργής και εντατικής εξερεύνησης διαφορετικών ακουστικών περιβαλλόντων.

Τα παραδείγματα που παρουσιάζονται καλύπτουν το διάστημα από το 1960 έως το 1970. Αρχικά, λόγος γίνεται για το *Ear Piece* του μινιμαλιστή Terry Riley (1961). Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και ο ίδιος «γράφω την μουσική μου σ' ένα τόσο δα χαρτάκι και περνάω όλο μου το χρόνο παίζοντας» (Riley στο Nyman 2012: 208). Έτσι, το μεγαλύτερο μέρος των έργων του παρουσιάζει σημαντικές ερμηνευτικές ελευθερίες και μια σειρά περισσότερο ενδεικτικών παρά περιοριστικών

κανόνων. Η ιδιαίτερη αυτή αισθητική προέρχεται κυρίως από το γεγονός ότι «ο ίδιος είναι ουσιαστικά ένας εκτελεστής και αυτοσχεδιαστής που συνθέτει, και όχι ένας συνθέτης που παίζει μουσική» (Nyman 2012: 207). Ο Riley χρησιμοποιεί παράδοξους τρόπους ηχητικής εξερεύνησης και ανάδειξης ήχων, και ο ίδιος επιβεβαιώνει ότι «[...] η μουσική πρέπει να εμπεριέχει τον κίνδυνο, πρέπει να είσαι στην άκρη του γκρεμού για να ενδιαφερθείς πραγματικά, και όχι απλώς να γλιστράς άνετα πάνω σε κάτι που ήδη ξέρεις [...]» (Nyman 2012: 208).

Ένα ακόμη έργο που οδηγεί στην συστηματική εξερεύνηση ακουστικών περιβαλλόντων είναι το *Chambers* του Alvin Lucier (1968), το οποίο εξετάζει σε βάθος τις ακουστικές ιδιότητες ιδιωτικών, φορητών, αλλά και φυσικών περιβαλλόντων. Το ενδιαφέρον του *Chambers* βρίσκεται στο ότι ασχολείται κυρίως με αδρανής και κρυφούς ήχους που μέχρι τότε δεν είχαν αναδειχθεί και σε άλλη περίπτωση δεν θα τους γνωρίζαμε. Πιο συγκεκριμένα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο *Chambers* προκαλεί ότι οι ήχοι αναδεικνύονται μέσα σε φορητά περιβάλλοντα και η ερμηνεία τους μπορεί τελικά να αποτελέσει έναν ιδιωτικό ηχητικό αυτοσχεδιασμό, όπως συμβαίνει και με το *Ear Piece*. Τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται και στα δύο έργα φαίνεται να εκπέμπουν ήχο, του οποίου η ποιότητα εξαρτάται από το υλικό του ίδιου του αντικειμένου, κάτι που δεν παρατηρούμε στο επόμενο έργο.

Η Pauline Oliveros λίγο αργότερα παρουσιάζει μια σειρά ασκήσεων διαλογισμού – *Sonic Meditations*, τα οποία ξεχωρίζουν ως προς τον τρόπο εκτέλεσής τους με τα παραπάνω έργα τα οποία δεν χρησιμοποιούν κατά βάση αντικείμενα για την εκτέλεσή τους, αλλά διάφορες λειτουργίες διαλογισμού. Πιο συγκεκριμένα, η Oliveros με την σύνθεση των συγκεκριμένων «διαλογισμών» δημιουργεί μια νέα "μουσική θεωρία", που εστιάζει στην ανάπτυξη "ηχητικής συναίσθησης" ("sonic awareness") και την περιγράφει ως μια ικανότητα που επικεντρώνεται συνειδητά στην ακρόαση του περιβαλλοντικού ήχου απαιτώντας από τις συμμετέχουσες την εγρήγορση και την τάση για συνεχή ακρόαση. Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να επισημάνω την σύνδεση της Oliveros με το έργο του Cage και του R. Murray Schafer, καθώς το ενδιαφέρον όλων επικεντρώνεται στην ακρόαση του ακουστικού περιβάλλοντος. Με το *Environmental Dialogue (Sonic Meditation VIII)* (1971), προτείνεται μια ακόμη πιο συστηματική αλλά και σωματοποιημένη εστίαση της προσοχής στο ακουστικό περιβάλλον, ακούγοντας, πλέον, «με όλο το σώμα».

Ear Piece (Terry Riley, 1961)

Ο Αμερικανός συνθέτης και performer Terry Riley, γνωστός για την ανάπτυξη ενός αρμονικά μινιμαλιστικού στυλ και επηρεασμένος κυρίως από τον La Monte Young, αλλά και από τον Steve Reich, Philip Glass κ.ά., δημιουργεί μια σειρά συνθέσεων την περίοδο 1959-1960, που προβληματίζουν και διευρύνουν τα όρια της μουσικής εκτέλεσης. Επίσης οι υπνωτικές, πολυεπίπεδες, πολυμετρικές και έντονα ενορχηστρωμένες συνθέσεις του είναι βαθειά επηρεασμένες τόσο από την τζαζ όσο και από την ινδική κλασσική μουσική (Riley 2018).

Ανάμεσά τους, το *Ear Piece* (1961) (βλ. παράρτημα 1) συνίσταται σε μια παρτιτούρα με απλές λεκτικές οδηγίες ενδεικτικών δράσεων σε τρίτο πρόσωπο που αφορούν «το κοινό» (audience) μιας συναυλίας. Η παρτιτούρα καλεί το κοινό να δοκιμάσει ατομικά τον ήχο διαφόρων αντικειμένων τοποθετώντας τα κοντά στα αυτιά του. Παράλληλα αναφέρεται και μια προφύλαξη σχετικά με την αποφυγή πιθανών τραυματισμών: σε περίπτωση που η δράση θα εκτελεστεί από παιδιά, να προειδοποιούνται να μην κολλήσουν πολύ κοντά τα αντικείμενα στα αυτιά τους. Αντίστοιχα, σε περίπτωση συμμετοχής ατόμων με ακουστικά βαρηκοΐας, προτείνεται τα οποιαδήποτε αντικείμενα να τοποθετηθούν κοντά στο ακουστικό, και όχι απευθείας στα αυτιά των συμμετεχόντων. Μέσω αυτών των διευκρινίσεων, καθίσταται σαφές ότι στο *Ear Piece*, ο Riley αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο μιας εκτέλεσης από οποιοδήποτε άτομο, ανεξαρτήτως ηλικίας, επαγγέλματος και ιδιότητας, αφού δεν διαχωρίζει και δεν απαιτεί καμιά ικανότητα, ούτε προϋποθέτει “έμπειρους” ή “ειδικούς” εκτελεστές.

Επίσης, αν και το έργο φέρει στον τίτλο την φράση “for audience”, στην πραγματικότητα δεν υπάρχει ακροατήριο με την συνηθισμένη έννοια του όρου. Εδώ το κοινό είναι αυτό που καλείται να εκτελέσει το έργο και συνεπώς να γίνει ερμηνευτής. Αυτή είναι μια σημαντική ομοιότητα με το *Listen* του Neuhaus.

Μια ακόμη ιδιαιτερότητα του *Ear Piece* αποτελεί ο τίτλος του, εφόσον δεν συναντάμε συχνά έργα γραμμένα για μεμονωμένα μέρη του σώματος μας, πόσο μάλλον όταν αυτά συνήθως δεν καλούνται να «παίξουν μουσική». Ο Riley προτείνει την εκτέλεση ενός έργου αποκλειστικά και μόνο από τα αυτιά αντί για (άλλα) μουσικά όργανα. Παράλληλα, ο τίτλος μας παραπέμπει σε μια

ακόμη παρατήρηση, το λογοπαίγνιο που δημιουργεί ο Riley με τον τίτλο του συγκεκριμένου έργου. Η αγγλική λέξη “earpiece” (μτφρ. ακουστικό) αποτελείται από δύο συνθετικά, τα οποία ο Riley ξεχώρισε. Πιο συγκεκριμένα, earpiece = Ear + piece, έτσι ώστε η λέξη να αποτελεί τον τίτλο του έργου ως ένα “κομμάτι / έργο για τα αυτιά”. Ακόμη, ο Riley στοχευμένα χρησιμοποίησε τη συγκεκριμένη λέξη - «ακουστικό»: συσκευή ή τμήμα συσκευής που βάζουμε στο αυτί μας για να ακούσουμε - αφού στόχος του έργου, όπως θα παρατηρήσουμε στη συνέχεια είναι ο καθοριστικός ρόλος του αυτιού που χρησιμοποιείται ως το μέσο για την εκτέλεση.

Στόχος του Riley, εκτελώντας κάποιος το *Ear Piece* είναι να χρησιμοποιήσει τα αντικείμενα ως ηχεία για να αναδείξει ηχητικά περιβάλλοντα που δεν θα είχαμε παρατηρήσει σε άλλη περίπτωση. Χρησιμοποιώντας και επεξεργαζόμενοι τα αντικείμενα με διάφορους τρόπους, όπως τρίβοντας, ξύνοντας, χτυπώντας, σκίζοντας, μετακινώντας ή απλά κρατώντας τα πάνω στο αυτί τους, οι εκτελεστές καταλήγουν σε έναν ηχητικό αυτοσχεδιασμό, ο οποίος περιλαμβάνει μη προκαθορισμένους ήχους και μια εντελώς ιδιωτική και προσωπική έκφραση του κάθε εκτελεστή.

Συνεπώς, ο Riley δίνει την δυνατότητα στο κοινό να ανακαλύψει και να υλοποιήσει από μόνο του την μουσική και τους ήχους των συγκεκριμένων υλικών, δημιουργώντας τελικά μια δική του performance, σε αντίθεση με άλλους συνθέτες, οι οποίοι δεν αφήνουν περιθώρια ελευθερίας για «ατομικότητα στις αυστηρά οργανωμένες συνθέσεις τους» (Nyman, 2012: 207).

Στο παράδειγμα που ακολουθεί παρατηρούνται αρκετές ομοιότητες με το *Ear Piece*, αλλά τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται για την εκτέλεση της δράσης λειτουργούν πρωτίστως ως ηχεία, αποτελώντας όχι μόνο πηγές ήχου αλλά και χώρους, φορητούς ή στατικούς, μέσα από τους οποίους μπορούμε να ακούσουμε ήχους.

* * *

Chambers (Alvin Lucier, 1968)

Ο Αμερικανός συνθέτης, συγγραφέας και εικαστικός καλλιτέχνης Alvin Lucier θεωρείται πρωτοπόρος σε πολλούς τομείς της μουσικής σύνθεσης και performance, καθώς μεγάλο μέρος του έργου του επηρεάζεται από την επιστήμη και διερευνά τις φυσικές ιδιότητες του ίδιου του ήχου, όπως τον συντονισμό των διαστημάτων, την μετάδοση του ήχου μέσω των φυσικών μέσων κ.ά.. Τα έργα του περιλαμβάνουν κυρίως ηχητικές εγκαταστάσεις, τις οποίες παρουσιάζει σε όλο τον κόσμο (Η.Π.Α., Ευρώπη, Ασία), ενώ παράλληλα συνεισφέρει άρθρα σε βιβλία και περιοδικά. Το σημαντικότερο βιβλίο του, με τον ομότιτλο του έργου που θα εξετάσω στη συνέχεια, αποτελεί μια σχεδόν ολοκληρωμένη συλλογή των έργων του από το 1965-1977, διανθισμένα με δώδεκα συνεντεύξεις του συνθέτη από τον Douglas Simon (Lucier 2018).

Στην σύνθεση, με τίτλο *Chambers* (1968), ο Alvin Lucier χρησιμοποιεί τον περιβάλλοντα χώρο για μουσικούς σκοπούς και διερευνά τις αντηχήσεις μέσα σε φορητά περιβάλλοντα. Τα περιβάλλοντα αυτά αποτελούν κυρίως κοίλα αντικείμενα και δοχεία, όπως κοχύλια τα οποία έδωσαν το έναυσμα και το κίνητρο στον συνθέτη να δημιουργήσει το συγκεκριμένο κομμάτι (Lucier 2012: 91), τα ενωμένα χέρια που σχηματίζουν χούφτες, τσάντες, κουτιά, παπούτσια, ανθοδοχεία, και άλλους μικρούς, κλειστούς ηχητικούς χώρους, τα οποία οι εκτελεστές μπορούν να συλλέξουν από μόνοι τους είτε να τα δημιουργήσουν. Στα συγκεκριμένα περιβάλλοντα οι εκτελεστές πρέπει να βρουν έναν τρόπο ώστε αφ’ ενός να τα κάνουν να ηχήσουν, και αφ’ ετέρου να τα εξερευνήσουν ως ηχεία, χρησιμοποιώντας οποιαδήποτε ιδιότητα επιθυμούν. Μερικοί από τους τρόπους που προτείνει ο δημιουργός είναι: φυσώντας, παίζοντας με δοξάρι, τρίβοντας, ξύνοντας, χτυπώντας, μετακινώντας, καίγοντας, λιώνοντας, σπάζοντας είτε αγγίζοντας τα αντικείμενα. Έτσι, τα υλικά αποτελούν τις πηγές ήχου που λειτουργούν από μόνες τους ως αντηχούντες θάλαμοι ή περιβάλλοντα και αποτελούν τον ακουστικό χώρο.

Ο Lucier συνθέτει την παρτιτούρα του έργου *Chambers,* το 1968, η οποία αποτελείται και αυτή από λεκτικές οδηγίες / περιγραφές δράσεων που ο ίδιος και μια ομάδα συμμετεχόντων δοκίμασαν πριν γραφτεί η παρτιτούρα, ενώ περιλαμβάνει και κανόνες για την δόμηση της σύνθεσης. Πιο συγκεκριμένα, αποτελείται από δύο λίστες, εκ των οποίων η πρώτη περιλαμβάνει την συλλογή αντικειμένων αντήχησης που μπορούμε να βρούμε οπουδήποτε και η δεύτερη, τους

χώρους στους οποίους θα μπορούσαν να λάβουν χώρα οι εκτελέσεις της σύνθεσης. Στην δεύτερη ο συνθέτης ζητάει από τους εκτελεστές να επινοήσουν διάφορους τρόπους με τους οποίους θα δημιουργήσουν ήχους με τα αντικείμενα της συλλογής. Αναλυτικότερα, από την μία, έχουμε την οδηγία να ανακαλύψουμε, συλλέξουμε ή δημιουργήσουμε μικρά ηχητικά περιβάλλοντα, που με κάποιο τρόπο θα μπορούσαν να δημιουργήσουν ήχο και από την άλλη, να ακούσουμε τον ήχο και την αλλαγή του ηχητικού περιβάλλοντος μέσα σε αυτά. Ο ήχος που παράγεται από τα αντικείμενα, αρχικά δημιουργείται μέσα σε αυτά και διαμορφώνεται ανάλογα με την ποιότητα και το υλικό αυτών. Το αποτέλεσμα που προκύπτει από την συγκεκριμένη δράση δημιουργεί πρωτότυπα φορητά και στατικά ηχητικά περιβάλλοντα μέσα στα οποία εκτυλίσσεται ατομικός αλλά και ομαδικός αυτοσχεδιασμός, και παράγεται σύνθεση είτε σε πραγματικό χρόνο, είτε ως αποτέλεσμα μιας διαδικασίας προηγούμενων πειραματισμών.

Η σημασία της συστηματικής, ομαδικής και από κοινού εξερεύνησης δυνητικών ακουστικών χώρων και τρόπων ακρόασης τονίζεται και στο επόμενο, τελευταίο παράδειγμα της ενότητας, μέρος των ασκήσεων «ηχητικού διαλογισμού» της Pauline Oliveros.

* * *

Environmental Dialogue (Sonic Meditation VIII) (Pauline Oliveros, 1971)

Η σειρά *Sonic Meditations* της Pauline Oliveros (1971) (βλ. παράρτημα 2), δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το 1971 και αποτελεί μια σειρά ηχητικών διαλογισμών, οι οποίοι είναι αφιερωμένοι στο Female Ensemble, από του οποίου τις συναντήσεις προέκυψαν, και προορίζονται για ομαδικό έργο. Η Αμερικανίδα συνθέτης, συγγραφέας και ακορντεονίστα Pauline Oliveros είχε σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της πειραματικής και μετα-πολεμικής ηλεκτρονικής μουσικής. Έγραψε βιβλία, διατύπωσε νέες μουσικές θεωρίες και διερεύνησε νέους τρόπους για να εστιάσει την προσοχή του εκτελεστή στη μουσική, συμπεριλαμβανομένων των όρων "*Deep Listening"* και *"Sonic Awareness"*. Η έντονη ακρόαση των περιβαλλοντικών ήχων που προέρχεται από τις παραπάνω έννοιες, περιλαμβάνει τους ήχους της καθημερινής ζωής, της φύσης, τις σκέψεις των

ίδιων μας των εαυτών καθώς και τους μουσικούς ήχους. «Η “βαθιά ακρόαση” - (*Deep listening)* είναι το μάθημα της ζωής μου», όπως σημειώνει και η ίδια (Oliveros 2017).

Για την εκτέλεση των *Sonic Meditations* απαιτούνται τακτικές συναντήσεις για μεγάλο χρονικό διάστημα, και όχι μεμονωμένες εκτελέσεις. Η ολοκλήρωσή τους αποτελεί μια διαδικασία που συμβαίνει βαθμιαία και σε βάθος χρόνου. Μέσα από τις συνεχείς συναντήσεις οι συμμετέχουσες συμβάλλουν στην παροχή μιας ευνοϊκής ατμόσφαιρας και μερικές φορές, όπως επισημαίνει η Oliveros βάσει της εμπειρίας της με το Female Ensemble, μπορεί να παρατηρηθούν έως και “αυξημένες καταστάσεις συνειδητοποίησης ή εκτεταμένης συνείδησης, αλλαγές στην φυσιολογία και την ψυχολογία από γνωστές και άγνωστες εντάσεις προς χαλάρωση που σταδιακά γίνονται μόνιμες” (Oliveros 1974: 1). Η σύνθεση που αναλύεται παρακάτω για την συγκεκριμένη κατηγορία έχει τον τίτλο *Environmental Dialogue - Sonic Meditation VIII* (βλ. Παράρτημα 3).

Η Oliveros διαμορφώνει ουσιαστικά τεχνικές διαλογισμού και επισημαίνει τις βασικές αρετές - την παραγωγή, την φαντασία, την ακρόαση και την παρατήρηση των ήχων - της διαδικασίας αυτής για την καλλιέργεια της συνειδητής ακρόασης και παραγωγή ήχων μέσω αυτής. Στο *Environmental Dialogue*, οι συμμετέχουσες προβαίνουν στην παραγωγή ήχου από την δική τους αναπνοή, αντιλαμβάνονται και συνειδητοποιούν τους ήχους από το περιβάλλοντα χώρο και σταδιακά ενισχύουν τον τόνο της ηχητικής πηγής που επιθυμούν. Για την νοερή ή φυσική ενίσχυση των ήχων χρησιμοποιούνται οι εξής τρόποι: διανοητικά, με χρήση της φωνής, ή μουσικού οργάνου. Το αποτέλεσμα που προκύπτει είναι ένας ομαδικός αυτοσχεδιασμός, στον οποίο οι εκτελεστές δρουν αλληλεπιδρώντας με άλλους. Εδώ, παρατηρούμε μια ακόμη ομοιότητα με το *Chambers*, το οποίο αφενός προέκυψε σαν ιδέα από ομαδική αλληλεπίδραση και αφετέρου είναι πολύ πιθανό να εκτελεστεί και ομαδικά.

Ο αριθμός των συμμετεχόντων, όπως και στα υπόλοιπα έργα δεν καθορίζεται. Το έργο μπορεί να περιλαμβάνει μία ή περισσότερες συμμετέχουσες και δεν είναι απαραίτητο να είναι γνώστες στην μουσική, μπορούν να συμμετέχουν ανεξαρτήτως επαγγέλματος και ιδιότητας. Σημαντικό είναι επίσης ότι εδώ δεν επιτρέπεται στον χώρο της εκτέλεσης να υπάρχουν άτομα τα οποία δεν συμμετέχουν στην εκτέλεση της δράσης. Επομένως, δεν υπάρχει και ακροατήριο πέραν των ίδιων

των ερμηνευτών. Οι διαλογισμοί αποτελούν μια προσπάθεια που αποσκοπεί στο να επιστρέψει τον έλεγχο του ήχου στο άτομο και μέσω αυτής της διαδικασίας να ενδυναμώσει ομάδες για μια πληθώρα κοινωνικών και ανθρωπιστικών σκοπών, ειδικότερα όμως αυτόν της θεραπείας.

Οι συνθέσεις χαρακτηρίζονται ηχητικές, υπό την έννοια ότι ο ήχος και η ακοή αποτελούν τα σημεία προσοχής και ερεθισμάτων της "συναίσθησης" - «*awareness*» στην οποία στοχεύει η Oliveros (Oliveros 2005). Το αυτί, όπως και στο *Ear Piece* είναι πάντως το κύριο όργανο που χρησιμοποιείται για την υποδοχή του ήχου, ενώ ο ήχος είτε είναι εσωτερικός ή εξωτερικός, είτε πραγματικός ή φανταστικός, λειτουργεί ως το βασικό υλικό για την ερμηνεία και υλοποίησή της σύνθεσης.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στο *Ear Piece,* το *Chambers* και το *Environmental Dialogue* παρατηρούμε ότι η τοποθεσία δεν περιορίζεται σε έναν δεδομένο χώρο από τον δημιουργό της παρτιτούρας (βλ. πίνακα 1). Αφήνεται ελεύθερη η επιλογή της τοποθεσίας για τους συμμετέχοντες, ενώ σπάνια δίνονται χαρακτηριστικά για την επιλογή των χώρων, όπως στο *Environmental Dialogue* για παράδειγμα όπου υπάρχει η επισήμανση για χρήση εσωτερικού ή εξωτερικού χώρου. Επίσης, η χρονική διάρκεια των δράσεων δεν διευκρινίζεται σε κανένα από τα έργα της συγκεκριμένης κατηγορίας και οδηγεί τους/τις συμμετέχοντες/ουσες σε πλήρη ελευθερία των δράσεων τους. Ο διαχωρισμός κοινού και εκτελεστών επίσης υπονομεύεται. Το κοινό γίνεται ερμηνευτής και εν δυνάμει συνθέτης μιας ανοιχτής δράσης της οποίας η φόρμα δεν έχει προκαθοριστεί.

Όπως διαφαίνεται και στον παρακάτω πίνακα, στο *Ear Piece,* ο Riley μας κατευθύνει να εξερευνήσουμε συγκεκριμένα αντικείμενα με όρους «ιδιωτικής ακρόασης» και να παράγουμε ήχους αμιγώς «για το αυτί» και «με το αυτί». Στο *Chambers* διερευνώνται οι αντηχήσεις συγκεκριμένων περιβαλλόντων μέσα από την ενεργή ακρόαση των ακουστικών χώρων που «κρύβονται» μέσα σε διαφορετικά αντικείμενα, ενώ στο *Environmental Dialogue* της Pauline Oliveros, επιδιώκεται ένας τρόπος συλλογικής εμβύθισης στους ήχους του περιβάλλοντος, μέσω του διαλογισμού.

	ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ	ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΕΣ	ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ	ΔΡΑΣΕΙΣ	ΔΙΑΡΚΕΙΑ	ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ	ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑ
2.1							
Ear Piece (Terry Riley, 1961)	χαρτόνι, πλαστικό, κλπ.	«Ακροατήριο». Ακαθόριστος αριθμός, μπορούν να συμμετέχουν παιδιά.	ακαθόριστος συναυλιακός χώρος	Τρίψιμο, ξύσιμο, κρούση κλπ., μετακινώντας ή τοποθετώντας τα αντικείμενα επάνω στο αυτί	Δεν καθορίζεται	Λεκτική περιγραφή ενδεικτικών δράσεων (3ο πρόσωπο) + συνοδευτική οδηγία για ανήλικους συμμετέχοντες (3ο πρόσωπο)	Ιδιωτικός ηχητικός αυτοσχεδιασμός
Chambers (Alvin Lucier, 1968)	Κοίλα αντικείμενα και δοχεία, π.χ. κοχύλια, παπούτσια, μπολ, βάζα, μπουκάλια, στέρνες, σήραγγες, ενωμένες χούφτες (χέρια) κλπ.	Δεν καθορίζεται τύπος / αριθμός	Διάφορα είδη εσωτερικών ιδιωτικών χώρων και εξωτερικών δημοσίων χώρων, που αποφασίζονται από τους συμμετέχοντες	Δράσεις μέσα και επάνω στα αντικείμενα ως ηχεία (π.χ. φυσώντας, παίζοντας με δοξάρι, τρίβοντας, ξύνοντας, χτυπώντας, μετακινώντας, καίγοντας, λιώνοντας, σπάζοντας, αγγίζοντας)	Δεν καθορίζεται	Λεκτική περιγραφή ενδεικτικών δράσεων (2ο + 3ο πρόσωπο) + κανόνες δόμησης σύνθεσης	Πρωτότυπα φορητά & στατικά ηχητικά περιβάλλοντα, και σύνθεση / αυτοσχεδιασμός μέσα σε αυτά.

Environmental Dialogue (Sonic Meditation VIII) (Pauline Oliveros, 1971)	Σώματα & περιβάλλων χώρος	Μία ή περισσότερες, μουσικοί και μη, χωρίς ακροατήριο	Εσωτερικός ή εξωτερικός χώρος που καθορίζεται από τις συμμετέχουσες	Διαλογισμός, παρατήρηση, νοερή ή ηχηρή ενίσχυση ήχων	Δεν καθορίζεται	Λεκτική περιγραφή συνθήκης (3^{ο} πρόσωπο) + κυρίως οδηγίες σε 2^{ο} πρόσωπο	Εντατική ακρόαση & ομαδικός αυτοσχεδιασμός

Πίνακας 1: Συνοπτική κατηγοριοποίηση των παραδειγμάτων της ενότητας 2.1

2.2. ΕΞΕΡΕΥΝΗΣΕΙΣ ΗΧΟΓΟΝΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ

- *Poem for chairs, tables, benches etc*. (La Monte Young, 1960)
- *Micro 1 (sound event for microphone)* (Takehisa Kosugi, 1961/1964)
- *Stones* (Christian Wolff, 1968)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην ενότητα αυτήν περιλαμβάνονται συνθέσεις με αποκλειστικά λεκτική σημειογραφία, που εστιάζουν στην ανάδειξη και ενίσχυση κρυφών και ανεπαίσθητων ήχων από καθημερινά αντικείμενα. Στην κατηγορία αυτή, η έμφαση της εξερεύνησης μετατοπίζεται από τα αυτιά και τα σώματα των συμμετεχόντων στα ίδια τα αντικείμενα που καλούνται να χρησιμοποιήσουν, ως επιφάνειες και ηχογόνα υλικά.

Τα παραδείγματα που παρουσιάζονται καλύπτουν και πάλι το διάστημα της δεκαετίας του 1960. Αρχικά, παρουσιάζεται το *Poem for chairs, tables, benches etc.* του La Monte Young (1960), μια σύνθεση με στοιχεία Fluxus και ανοιχτής φόρμας με σαφή επιρροή από τον Cage και το στοιχείο του «τυχαίου», όπου καθημερινά αντικείμενα όπως καρέκλες και τραπέζια προκαλούν ασυνήθιστους ήχους από την τριβή τους με το πάτωμα, κάτι που συνήθως αποφεύγεται συνειδητά. Στο *Micro1* του Takehisa Kosugi (1961/1964) ο ήχος προκύπτει και πάλι από μια συνθήκη τριβής, αυτή τη φορά ανάμεσα σε διάφορα είδη χαρτιού, και την επιφάνεια ενός μικροφώνου. Τέλος, στο *Stones* του Christian Wolff (1968), εξερευνώνται και αναδεικνύονται οι ανεπαίσθητες ιδιότητες φυσικών αντικείμενων όπως οι πέτρες, που εξερευνεί και εξετάζει περιβάλλοντα που προέρχονται από την χρήση φυσικών αντικειμένων.

Poem for chairs, tables, benches etc. (La Monte Young, 1960)

Το *Poem for chairs, tables, benches etc.* (1960) (βλ. παράρτημα 3) του πρωτοπόρου Αμερικανού μινιμαλιστή La Monte Young, έλαβε την πρώτη εκτέλεσή του το 1961, στη θερινή σχολή του *Darmstadt* της Γερμανίας[8], εφόσον την ίδια περίοδο παρακολουθούσε τα θερινά μαθήματα με τον Karlheinz Stockhausen (Biography Base 2015). Ο Young συνδέθηκε με το κίνημα Fluxus, το οποίο αποτέλεσε «ένα ενδιαφέρον μέσον για την παρουσίαση των ιδεών που επεξεργαζόταν προτού αρχίσει να ασχολείται με τυχαίες διαδικασίες» (Nyman 2012: 201). Ωστόσο, ο Young, όπως και οι υπόλοιποι συνθέτες που αναφέρονται στο κεφάλαιο αυτό, ασχολούνται κυρίως με τον τρόπο που λειτουργούν οι διαδικασίες σε πραγματικό χρόνο, και όχι τόσο ως αντικείμενα στο χαρτί.

Το *Poem* αποτελεί μια σύνθεση για καρέκλες, τραπέζια, παγκάκια ή οτιδήποτε άλλο αντικείμενο μπορεί να συρθεί στο πάτωμα παράγοντας τόνους κατά το σύρσιμο. Η παρτιτούρα αποτελείται από ένα κείμενο σε γραπτό λόγο, ενώ περιλαμβάνει επίσης μια σειρά από τυχαίους αριθμούς που χρησιμοποιούνται για να καθορίσουν τον αριθμό των γεγονότων, τα σημεία στα οποία αυτά θα αρχίζουν, θα τελειώνουν ή θα διακόπτονται καθώς και την διάρκεια της σύνθεσης.

Η χαρακτηριστική, ίσως και μοναδική οδηγία του συνθέτη είναι ότι οι ήχοι θα πρέπει να είναι όσο το δυνατόν περισσότερο σταθεροί και συνεχείς. Ωστόσο, το έργο είναι αποδεκτό και αν εκτελεστεί χωρίς την προκαθορισμένη διαδικασία, δηλαδή χωρίς την ακολούθηση των οδηγιών από τον συνθέτη. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται σε μια συζήτηση του Alvin Lucier με τον La Monte Young, ο ίδιος υποστηρίζει πως κατά την εκτέλεση του έργου στο συγκεκριμένο φεστιβάλ, «ήθελε οι εκτελεστές απλά να σύρουν και να ωθήσουν τα αντικείμενα στο πάτωμα, χωρίς επιπλέον οδηγίες» (Lucier, 2012: 127). Παρατηρούμε λοιπόν ότι, ακόμη και μέσα από την απλή παρατήρηση και ακρόαση των ήχων που προκύπτουν από την τριβή των αντικειμένων με το πάτωμα, οδηγούμαστε στην ηχητική εξερεύνηση και ανακάλυψη απρόσμενων ήχων ή θορύβων,

8 Darmstadt International Summer Courses for New Music : Η "Διεθνής Σχολή Θερινών Μαθημάτων του Darmstadt" της Γερμανίας, αναφέρεται σε μια ομάδα μουσικών, οι οποίοι συναντήθηκαν έναν χρόνο μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο για να αναβιώσουν τις μουσικές δημιουργίες της εποχής τους. Τα μαθήματα ξεκίνησαν το 1946, από τον Wolfgang Steinecke, με στόχο την εξοικείωση των νέων μουσικών της χώρας με τη σύγχρονη μουσική (Internationales Musikinstitut Darmstadt. 2008-1967).

αλλά και την καλύτερη κατανόηση των ηχητικών δυνατοτήτων που αποκτούν οι επιφάνειες των συνηθισμένων χρηστικών αντικειμένων όταν τίθενται σε αλληλεπίδραση μεταξύ τους.

* * *

Micro 1 (sound event for microphone) (Takehisa Kosugi, 1961 / 1964)

«Even where there is no sound, I believe this is part of music.»

(Kosugi από Havens, 2006: 186)

Ο Kosugi αποτελεί έναν από τους πλέον πρωτοπόρους συνθέτες στην πειραματική μουσική σκηνή, τόσο στην γενέτειρά του Ιαπωνία, όσο και στην Αμερική κατά την περίοδο του 1960. Το έργο του συνδέθηκε στενά με το κίνημα Fluxus και αποτέλεσε ένα από τα πρώτα παραδείγματα σύγχρονης εννοιολογικής τέχνης (conceptual art). Χαρακτηριστικό στις περισσότερες συνθέσεις του είναι ότι εκτυλίσσονται σχεδόν στην σιωπή και ότι χρησιμοποιούν ως επί το πλείστον αντικείμενα καθημερινής χρήσης.

Πολλές από τις πρώιμες συνθέσεις του Kosugi αποτελούνται από λεκτικές παρτιτούρες. Ένα τέτοιο παράδειγμα, το οποίο συμπεριλαμβάνεται και στην έκδοση Fluxus Performance Workbook (Friedman, Owen and Sawchyn 2002: 75) αποτελεί το *Micro 1 (sound event for microphone)* (1961/1964) (βλ. παράρτημα 4). Εδώ παρατηρούμε ένα ακόμη έργο με απρόβλεπτο και τυχαίο αποτέλεσμα. Ειδικότερα, στην συγκεκριμένη σύνθεση ο εκτελεστής με την βοήθεια ενός μεγάλου φύλλου χαρτιού τυλίγει ένα "ανοιχτό", ζωντανό μικρόφωνο και δημιουργεί μια σφιχτή "μπάλα" με το χάρτινο περιτύλιγμα. Στη συνέχεια, για τα επόμενα πέντε λεπτά – προσδιορισμός από τον συνθέτη - το κοινό βρίσκεται στην θέση του παρατηρητή καθώς ακούει τους ενισχυμένους ήχους και τα κτυπήματα που δημιουργούνται ενώ το χαρτί ξετυλίγεται σταδιακά γύρω από το μικρόφωνο, και ξαναβρίσκει την αρχική του φόρμα. Προφανώς, διαφορετικά είδη χαρτιού θα

δημιουργήσουν και διαφορετικά ηχητικά γεγονότα, οδηγώντας σε συνθέσεις διαφορετικής πυκνότητας, ρυθμού, διάρκειας κλπ.

Συνεπώς, το αποτέλεσμα αυτής της σύνθεσης παραμένει πάντοτε μερικώς ακαθόριστο, καθώς δεν μπορούμε να προβλέψουμε ούτε να "κανονίσουμε" πλήρως τις κινήσεις του χαρτιού. Όπως και στο *Poem for chairs, tables, benches etc.,* οι ήχοι προέρχονται από τα ίδια τα αντικείμενα και την μεταξύ τους σχέση, ελαχιστοποιώντας την εμπλοκή του ανθρωπίνου παράγοντα.

Στην επόμενη δράση, με τίτλο *Stones*, η έμφαση στα αντικείμενα είναι επίσης αντίστοιχη με το παράδειγμα του *Poem for chairs, tables, benches etc.*, καθώς μόνο και μόνο από τον τίτλο αντιλαμβανόμαστε τα υλικά με τα οποία θα παραχθεί η μουσική.

* * *

Stones (Christian Wolff, 1969)

Ο Αμερικανός συνθέτης Christian Wolff συνδέεται στενά με τον John Cage, Morton Feldman, David Tudor και Earle Brown, καθώς και με τους Frederic Rzewski και Cornelius Cardew. Γεννήθηκε στη Γαλλία αλλά έζησε στην Αμερική όπου σπούδασε πιάνο με την Grete Sultan και σύνθεση με τον John Cage. Δημοσίευσε άρθρα για την ελληνική τραγωδία και συγγραφικά έργα για τη μουσική. Συνεργάστηκε ως performer και αυτοσχεδιαστής με πολλούς μουσικούς, όπως τον Takehisa Kosugi, τον Keith Rowe, τον Steve Lacy, τον Christian Marclay, τον Larry Polansky, τον Kui Dong και την ομάδα ελεύθερου αυτοσχεδιασμού AMM.

Ο Christian Wolff το 1969 συνθέτει το έργο *Stones* (βλ. παράρτημα 5) το οποίο αποτελεί την μία από τις συνθέσεις του *Prose Collection.* (Wolff 1969, 1971, 1985: 9). Το *Prose Collection* είναι μια συλλογή έργων με απλή λεκτική σημειογραφία, για να υπάρχει η δυνατότητα εκτέλεσης από το ευρύτερο μη-μουσικό κοινό που ενδιαφέρεται για τη μουσική και πιο συγκεκριμένα για την

πειραματική μουσική (A Spiral Cage 2008). Το *Stones* συνοδεύεται από μια παρόμοια σύνθεση, το *Sticks*, και αποτελεί μια σειρά απλών οδηγιών για ηχητική εξερεύνηση και ανακάλυψη κρυφών, ανήκουστων και πρωτότυπων ήχων από ένα συγκεκριμένο υλικό – τις πέτρες. Η συνθήκη στην οποία πρόκειται να προβούν οι εκτελεστές είναι αρκετά γενική και ελεύθερη. Ωστόσο, ο συνθέτης επισημαίνει δύο βασικά στοιχεία:

i) οι ήχοι θα πρέπει να προέρχονται μόνο από πέτρες, χρησιμοποιώντας διαφορετικά μεγέθη και είδη (π.χ. χαλίκια, βότσαλα, κοτρόνες κλπ.)

ii) οι πέτρες δεν θα πρέπει να έρθουν σε επαφή με μουσικά όργανα για την παραγωγή ήχου. Ο επιθυμητός τρόπος αναπαραγωγής που προτείνεται είναι χτυπώντας τις πέτρες είτε μεταξύ τους είτε πάνω σε άλλες επιφάνειες (π.χ. μέσα στην ανοιχτή βάση ενός κρουστού) ή διεγείροντάς τες με άλλον τρόπο (π.χ. παίζοντας με δοξάρι ή με ενίσχυση). Συνεπώς αποθαρρυνόμαστε από το να σπάσουμε κάποιο αντικείμενο, ενώ το επιθυμητό αποτέλεσμα, ως επί το πλείστον, είναι «οι διακριτικοί ήχοι». Με εξαίρεση τους παραπάνω περιορισμούς είμαστε ελεύθεροι ως προς τον τρόπο προετοιμασίας και εκτέλεσης, ενώ δεν επισημαίνεται συγκεκριμένη διάρκεια ή μορφή για την τελική εκτέλεση.

Μία ακόμη ιδιαιτερότητα του *Stones* είναι ότι δεν προκαθορίζονται από το συνθέτη συγκεκριμένες ρυθμικές διαδικασίες, δυναμικές, τόνοι, αλλά το κομμάτι χαρακτηρίζεται από την δική του, δυναμική ταυτότητα που προσδιορίζεται από τους ίδιους τους ερμηνευτές και τις ιδιότητες των πετρών που θα επιλέξουν. Ωστόσο, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Nyman, «η μουσική του Christian Wolff χρειάζεται μεγάλο βαθμό ενσυνείδητης ακρόασης και συγκέντρωσης» (Nyman 2012: 58), εφόσον ο ρόλος του εκτελεστή είναι ενεργός και περιλαμβάνει περισσότερη δράση.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Καταλήγοντας, στα τρία έργα της ενότητας αυτής εξερευνάται η δυνατότητα της συνειδητής ακρόασης να λειτουργήσει ως κίνητρο ανακάλυψης ηχητικών δυνατοτήτων που παραμένουν «κρυφές» κατά την προβλεπόμενη χρήση διαφόρων καθημερινών φυσικών και ανθρωπογενών αντικειμένων, όπως οι πέτρες, τα έπιπλα ή το χαρτί. Ο αριθμός των συμμετεχόντων και το αν υπάρχει ακροατήριο, το κατά πόσον οι δράσεις είναι συναυλιακού, ιδιωτικού ή άλλου χαρακτήρα δεν αναφέρονται σε κανένα από τα τρία έργα (βλ. πίνακα 2). Αντιθέτως, η διάρκεια ποικίλλει, και διαφοροποιείται από εκτέλεση σε εκτέλεση. Στο *Poem for chairs, tables, benches etc.*, η διάρκεια, τα γεγονότα και το πότε αρχίζει και τελειώνει μια δράση καθορίζονται από τυχαίους αριθμούς που καθορίζονται πριν την εκτέλεση του έργου. Στο *Micro 1* η διάρκεια της πρώτης φάσης του κομματιού είναι ακαθόριστη, ενώ στην δεύτερη ο Kosugi προτείνει την διάρκεια των πέντε λεπτών έως ότου ξετυλιχθεί επαρκώς το χαρτόνι από το μικρόφωνο. Τέλος, στο *Stones* η διάρκεια είναι εντελώς ακαθόριστη από τον συνθέτη και αφήνεται στην κρίση των ερμηνευτών.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό που παραμένει ακαθόριστο αφορά την τοποθεσία και τον χώρο όπου λαμβάνουν χώρα οι δράσεις. Στο *Poem for chairs, tables, benches etc.* το πιο πιθανόν είναι να εκτελεστεί η δράση σε κάποιον αρκετά μεγάλο εσωτερικό ή έστω ημι-υπαίθριο χώρο, και δεδομένων των υλικών που απαρτίζουν το κομμάτι, ο χώρος αυτός μπορεί κάλλιστα να είναι μια αίθουσα φαγητού ή εκδηλώσεων. Δεν προκαθορίζεται όμως τίποτα ως προς τις αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες του χώρου, πέραν του ότι θα πρέπει, με κάποιο τρόπο, να υπάρχει ελεύθερη και ανεμπόδιστη πρόσβαση στο πάτωμα προκειμένου να συρθούν πάνω σε αυτό οι καρέκλες, τα τραπέζια ή οι πάγκοι. Αντίστοιχα, στο *Micro 1* ο χώρος που δημιουργείται από την τοποθέτηση μικροφώνων και ηχείων έχει περισσότερη σημασία από τον χώρο της ίδια της εκδήλωσης, εφόσον η ενίσχυση είναι αυτή που οριοθετεί το ακουστικό περιβάλλον του κομματιού. Στο *Stones*, το αν η εκτέλεση θα γίνει εκεί όπου βρίσκονται / συλλέγονται οι διάφορες πέτρες ή εάν αυτές θα μεταφερθούν κάπου αλλού, και συνεπώς το αν θα γίνει μια παρουσίαση με ή χωρίς κοινό, σε εξωτερικό ή εσωτερικό χώρο, αφήνεται πλήρως στην ευχέρεια των ερμηνευτών.

	ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ	ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΕΣ	ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ	ΔΡΑΣΕΙΣ	ΔΙΑΡΚΕΙΑ	ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ	ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑ
2.2							
Poem for chairs, tables, benches etc. (La Monte Young, 1960)	Καρέκλες, τραπέζια, παγκάκια και επιλογή παρόμοιων αντικειμένων από τους εκτελεστές	Δεν καθορίζεται τύπος / αριθμός	Εσωτερικοί ή εξωτερικοί δημόσιοι χώροι με κατάλληλο πάτωμα	Δράσεις επάνω σε επιφάνειες (π.χ. σύρσιμο)	Τυχαία ψηφία	Λεκτικές οδηγίες + τυχαία ψηφία	Δημόσιος ηχητικός αυτοσχεδιασμός
Micro 1 (sound event for microphone) (Takehisha Kosugi, 1961/1964)	Χαρτόνι & μικρόφωνο	Δεν καθορίζεται τύπος / αριθμός	ακαθόριστος συναυλιακός χώρος	Δράσεις επάνω σε αντικείμενο ως ηχείο (π.χ. περιτύλιξη)	Σε 2 φάσεις: Φάση Α' – ακαθόριστη, Φάση Β': πέντε λεπτά	Λεκτική περιγραφή συνθήκης (2ο πρόσωπο)	Δημόσιος ηχητικός αυτοσχεδιασμός
Stones (Christian Wolff, 1968)	Πέτρες	Δεν καθορίζεται τύπος / αριθμός	Ακαθόριστος εσωτερικός ή εξωτερικός χώρος	Κρούση, τρίψιμο, ξύσιμο, κλπ., μετακινώντας ή τοποθετώντας τα αντικείμενα πάνω σε επιφάνειες	Δεν καθορίζεται	Λεκτική περιγραφή συνθήκης (2ο πρόσωπο) + κυρίως οδηγίες σε 2ο πρόσωπο	Δημόσιος ή ιδιωτικός ηχητικός αυτοσχεδιασμός

Πίνακας 2: Συνοπτική κατηγοριοποίηση των παραδειγμάτων της ενότητας 2.2.

- ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ -

ΦΑΝΤΑΣΙΑ – ΜΝΗΜΗ: Ακουστικοί περίπατοι και καταγραφές

3.1. Περιπατητικές δράσεις

- N*ative (Sonic Meditation V)* (Pauline Oliveros, 1971)
- *Alternative Piece* (Francesco Gagliardi, 2008)
- *Some scores for body, building, street and soul* (David Helbich, 2015)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το τρίτο κεφάλαιο, ΦΑΝΤΑΣΊΑ – ΜΝΗΜΗ: *Ακουστικοί περίπατοι και καταγραφές*, μελετά μια προσέγγιση μουσικής σύνθεσης που δίνει έμφαση στην ευρύτερη περιβαλλοντική ευαισθητοποίηση μέσω της ανάπτυξης συμμετοχικών τρόπων ακρόασης - καταγραφής ενός ακουστικού περιβάλλοντος. Πιο συγκεκριμένα, στην πρώτη ενότητα, με τίτλο Περιπατητικές Δράσεις, παρουσιάζονται έργα με κύριο αντικείμενο παρτιτούρες που έχουν στόχο την ανάδειξη γνώριμων και καθημερινών ήχων, όπως και στο προηγούμενο κεφάλαιο, αλλά με έμφαση στην δυναμική διαδικασία του περιπάτου ή της περιπλάνησης σε εξωτερικούς χώρους. Επιπλέον, εδώ χρησιμοποιούμε την φαντασία και είτε καταγράφουμε στην μνήμη μας, νοερά ή και με τη βοήθεια άλλων μέσων τα ακουστικά περιβάλλοντα, είτε και συμβάλουμε ενεργά στην ίδια την κατασκευή τους.

Το *Native (Sonic Meditation V)* της Pauline Oliveros προέρχεται από την ίδια σειρά διαλογισμών που αναφέρθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Και εδώ, η έμφαση τοποθετείται στην καλλιέργεια μιας ηχητικής συνείδησης μέσω του σώματος και της μνημονικής αίσθησης. Η περιήγηση της συμμετέχουσας σε ένα περιβάλλον είτε γνωστό είτε άγνωστο δίνει την αφορμή για την δημιουργία μιας περιπατητικής σύνθεσης που δεν περιλαμβάνει την παραγωγή ήχου, παρά μόνο το περπάτημα και την ακρόαση.

Το *Alternative Piece* του Francesco Gagliardi (2008), επιμένει στην παρατήρηση του ακουστικού περιβάλλοντος μέσα από περιπατητικές δράσεις / ασκήσεις με την ακρόαση ως αυτοσκοπό. Απεναντίας, η δράση του David Helbich, με τίτλο *Some Scores for body, building, street and soul* (2015), είναι η μόνη παρτιτούρα στην παρούσα εργασία όπου γίνεται χρήση μεικτής σημειογραφίας, και όχι μόνο λεκτικών οδηγιών. Μέσα από ποικίλες οδηγίες για δράσεις, όπως λεκτική περιγραφή συνθηκών, γραφικές απεικονίσεις και καθοδήγηση μέσω ενός ιδιότυπου χάρτη, ο Helbich καθοδηγεί τους περιπατητές σε μια επιτόπια ενεργή ακρόαση με στοιχεία εφήμερης παρέμβασης στο αστικό περιβάλλον.

Βασικό στοιχείο των δράσεων της πρώτης ενότητας αποτελούν οι ακουστικοί περίπατοι και η αλληλεπίδραση των συμμετεχόντων είτε μεταξύ τους με αντικείμενα και στοιχεία του περιβάλλοντος, φυσικά ή ανθρωπογενή. Ενώ τα παραδείγματα του προηγούμενου κεφαλαίου κινούνται γύρω από το "παίξιμο" αντικειμένων και την παραγωγή μουσικών αυτοσχεδιασμών σε ιδιωτική ή δημόσια κλίμακα, εδώ το τελικό αποτέλεσμα είναι ένα είδος ενεργής καταγραφής / αποτύπωσης των ηχητικών καταστάσεων, είτε νοερά / σωματικά, είτε με την χρήση και ανάπτυξη προσωποποιημένων συστημάτων καταγραφής.

Native (Sonic Meditation V) (Pauline Oliveros, 1971)

Το *Native* (*Sonic Meditation V)* αποτελεί και αυτό μέρος της σειράς *Sonic Meditations* της Pauline Oliveros (βλ. παράρτημα 6). Όπως προαναφέρθηκε στο Κεφ. 2, η σειρά αποτελείται από λεκτικές παρτιτούρες που κατευθύνουν σταδιακά τις συμμετέχουσες σε μια κατάσταση αυξημένης συνειδητότητας παρατήρησης και ανάδειξης ηχητικών καταστάσεων, καθώς και αλληλεπίδρασης

με την υπόλοιπη ομάδα. Σε συγκεκριμένους διαλογισμούς μάλιστα προσφέρονται και οδηγίες για την αναπαραγωγή ήχων μέσω της φωνής, από μουσικά όργανα, άλλα αντικείμενα, ακόμη και διανοητικά.

Τα *Sonic Meditations* αποτελούν μια εν δυνάμει έως και θεραπευτική διαδικασία και ενθαρρύνουν την αίσθηση ασφάλειας και δημιουργικής ελευθερίας, αφού δεν υπάρχει ένας προκαθορισμένος "σωστός" ή "λάθος" τρόπος εκτέλεσης των μουσικών διαλογισμών. Παράλληλα, ανταποκρίνεται σε όλους όσους επιθυμούν να εκτελέσουν αυτές τις συνθέσεις ανεξαρτήτως ηλικίας, φύλου, ειδίκευσης ή επιπέδου εκπαίδευσης.

Στο *Native,* η Oliveros προτείνει την ανάπτυξη νέων τρόπων ευαισθητοποίησης προς το περιβάλλον, τους οποίους επιδιώκει κυρίως μέσω της "βαθιάς ακρόασης" - (*Deep Listening)*, όπως την ονομάζει η ίδια (Oliveros 2005). Η διαδικασία αυτή εξελίσσεται και καλλιεργείται από την εμπειρία και την καλλιέργεια διαφορετικών επιπέδων ακρόασης μέσω της "προσοχής" ("attention") και της "συναίσθησης" ("awareness"). Αναφερόμενη στην πρακτική του "*Deep Listening"* η Oliveros επισημαίνει ότι «αποτελεί μια πρακτική που αποσκοπεί στην ενίσχυση και επέκταση της αντίληψης του ήχου, ως ανθρώπινη ιδιότητα» (Oliveros, 2005). Αυτή η περιγραφή διακρίνει την πρακτική από μια ευρύτερη χρήση του διαλογισμού, ο οποίος χρησιμοποιείται «για να "ηρεμήσει" το μυαλό και να προωθήσει την δεκτικότητα, την συγκέντρωση, την πειθαρχία και τον έλεγχο του μυαλού» (Oliveros, 2005).

Το *Native*, αναφέρεται σε ένα περιβάλλον κατά την διάρκεια της νύχτας, στο οποίο ενθαρρυνόμαστε να περπατήσουμε όσο πιο σιωπηλά είναι εφικτό, τόσο ώστε μέχρι και «οι πατούσες μας να γίνουν αυτιά». Στο σημείο αυτό δεν μπορώ να παραλείψω το γεγονός ότι η Oliveros θεωρεί συμβιωτική την σχέση ακρόασης και περιβάλλοντος, εφόσον το περιβάλλον επηρεάζεται από την παρουσία κάποιου μέσα σε αυτό. Χαρακτηριστικά αναφέρει «είτε περπατώ είτε όχι, κατά τη διαδικασία της ακρόασης αγγίζω, κινούμαι και ανταποδίδω, επηρεάζω αυτό που ηχεί. Η σχέση είναι συμβιωτική. Όσο ακούς, το περιβάλλον ζωντανεύει, αναζωογονείται. Αυτό είναι το φαινόμενο της επίδρασης της ακρόασης» (Oliveros 2005, 20).

Με την εκτέλεση λοιπόν της συγκεκριμένης σύνθεσης οι συμμετέχουσες αναπτύσσουν την αίσθηση της κιναισθησίας, με την οποία διεγείρονται οι σωματικές κινήσεις και εντάσεις, και επιβεβαιώνουν, μέσω αυτής της αίσθησης, την παρουσία του σώματος στον χώρο ως μια διακριτική συνιστώσα, που επηρεάζει και διαμορφώνει το περιβάλλον αναλόγως με την περίσταση (Osborne 2000). Συμπεραίνοντας, το *Native* προτρέπει σε ατομική ή / και ομαδική εκτέλεση ενός ακουστικού περιπάτου, στα πλαίσια του οποίου καλούμαστε να αναγνωρίσουμε και να διακρίνουμε ακόμη και τους πιο σιωπηλούς ήχους σε ένα νυχτερινό περιβάλλον. Στην επόμενη δράση, οι στόχοι παραμένουν ίδιοι – περιπατητικές αναζητήσεις και έμφαση όχι μόνο στους πιο έντονους αλλά και τους πιο απομακρυσμένους, ανεπαίσθητους ήχους. Ωστόσο ο τρόπος εκτέλεσης διαφέρει σημαντικά.

* * *

Alternative Piece (Francesco Gagliardi, 2008)

Ο Ιταλός performance artist και σκηνοθέτης Francesco Gagliardi διερευνά τις ηχητικές φόρμες και επεξεργάζεται τα τα διάφορα στυλ σύγχρονης μουσικής. Ακόμη, παρατηρούμε ότι στις μουσικές δημιουργίες και στα έργα του χρησιμοποιούνται ηχογραφήσεις, καταγραφές και τεχνικές synthesizers και προγραμματισμού (Gagliardi 2018).

Η σύνθεσή του με τίτλο *Alternative Piece* (2008) (βλ. παράρτημα 7) αποτελείται επίσης από λεκτικές οδηγίες μέσα από τις οποίες προτείνονται τέσσερεις αλληλένδετες δράσεις που μπορούν να εκτελεστούν σε ζεύγη. Η παρτιτούρα περιέχει οδηγίες γραμμένες σε δεύτερο πρόσωπο και αναφέρονται κυρίως σε "καθήκοντα", όπως «αναγνώρισε την πηγή των ήχων», «περπάτησε σε έναν συγκεκριμένο χώρο», «δημιούργησε μια λίστα με ήχους. Ο χώρος στον οποίο αναφέρεται, όπως και στην περίπτωση του *Native*, είναι ένας εξωτερικός χώρος, πιο συγκεκριμένα ένας ήσυχος δρόμος. Στόχος εδώ είναι να αναγνωρίσουμε αφενός την πηγή των ήχων που ακούμε, και αφετέρου πιθανές πηγές ήχων που δεν μπορούμε να ακούσουμε.

Στην δεύτερη φάση των ασκήσεων, καταρτίζουμε λίστες, είτε με τους ήχους των οποίων την πηγή δεν μπορούμε τελικά να εντοπίσουμε (άσκηση 1), είτε με τους ήχους που μπορούμε όντως να ακούσουμε (άσκηση 2). Στο σημείο αυτό, ο Gagliardi δίνει μια μικρή αναφορά για το ποιοι θα μπορούσαν να είναι αυτοί οι ήχοι, όπως τα περιττώματα των περιστεριών ή ακόμη οι ήχοι από την εκπνοή του καπνού των περαστικών. Ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο είναι ότι μέσα από τις προτεινόμενες οδηγίες προκύπτει εκτός από την αναγνώριση της πηγής των ήχων και η ανάδειξη κρυφών και ανεπαίσθητων ήχων, όπως αναφέρει ο συνθέτης και στα παραδείγματα. Μπαίνοντας κάποιος στην διαδικασία να εκτελέσει την συγκεκριμένη δράση θα συνειδητοποιήσει ότι καλείται να ακούσει με την φαντασία του αυτά που αρχικά δεν άκουσε, κάτι το οποίο συμβαίνει και στα *Sonic Meditations.*

Ο Gagliardi δεν επισημαίνει κάποιους άλλους περιορισμούς. Η διάρκεια της εκτέλεσης παραμένει επιλογή των ερμηνευτών, όπως και ο αριθμός συμμετεχόντων. Η ακρόαση απαιτείται ωστόσο να είναι προσεκτική, ενεργή και κυρίως εστιασμένη. Για την ολοκληρωμένη παρατήρηση τέτοιου είδους ασκήσεων χρειάζεται απόλυτη προσοχή και συγκέντρωση στον ακουστικό χώρο, χωρίς συζητήσεις μεταξύ των συμμετεχόντων, ή απόσπαση της προσοχή σε άλλες δραστηριότητες.

Κατά το διάστημα 25-27 Αυγούστου 2008, στο Belfast διοργανώθηκε ένα workshop / σεμινάριο, με τίτλο “Performing The City: An Urban Performance Workshop”, με διοργανωτές τον Francesco Gagliardi και τον G. Douglas Barrett, το οποίο περιελάμβανε μια σειρά συμμετοχικών προγραμμάτων performance, που ασχολούνται με την πόλη ως θέαμα ή / και θέμα. Το *Alternative Piece*, το *A Few Silence* του G. Douglas Barrett (που θα αναλύσω στην συνέχεια) αναπτύχθηκαν για για να εκτελεστούν μαζί με κάποια ακόμα, όπως το *Memory Space* του Alvin Lucier (επίσης, θα αναλυθεί στην συνέχεια), το *Listen* του Max Neuhaus, κ.ά.. Πιο συγκεκριμένα, το *Alternative Piece* εκτυλίσσεται σε έναν εξωτερικό χώρο, κάτι το οποίο παρατηρούμε στο *Listen* του Neuhaus. Πρόκειται επίσης για μια δράση με επιτόπιο χαρακτήρα. Όπως διαφαίνεται και στον υπότιτλο / περιγραφή του έργου, όπου αναγράφεται η τοποθεσία “Belfast”, και η ημερομηνία «8.23.2008», πρόκειται για δράση που αναπτύχθηκε και υλοποιήθηκε για πρώτη φορά στο Belfast τον Αύγουστο του 2008, όπως συμβαίνει και στο *Memory Space* του Alvin Lucier.

Μια άλλη προσέγγιση στους επιτόπιους ακουστικούς περιπάτους, αυτή τη φορά με στοιχεία μεικτής σημειογραφίας αλλά και με μια πιο χιουμοριστική διάθεση, παρατηρείται στην επόμενη σύνθεση, με τίτλο *Scores for the body, building, street and soul* του David Helbich.

* * *

Some scores for the body, building, street and soul (David Helbich, 2015)

Τα έργα του Γερμανού David Helbich εκτυλίσσονται σε διάφορα είδη περιβαλλόντων: στην σκηνή, στο διαδίκτυο, και σε δημόσιους χώρους. Ο Helbich ασχολείται με την σύνθεση, την performance, την sound – installation- conceptual art, και πραγματοποιεί συχνά κοινωνικό-καλλιτεχνικές παρεμβάσεις σε δημόσιους χώρους, ενώ ασχολείται επίσης με την φωτογράφία. Ενδιαφέρεται για την ιδιότητα του κοινού ως ενεργού μέλους στις μουσικές του συνθέσεις και στην αναζήτηση και έρευνα εμπειριών μέσα από αυτές. Παράλληλα, θεωρεί βασικές τις έννοιες της καθοδήγησης και της αυτοπεποίθησης για την εκτέλεση ενός έργου του (Helbich 2018).

Η παρτιτούρα για το *Some scores for the Body, Building, Street and Soul* (2015) (βλ. παράρτημα 9) είναι το μοναδικό έργο που παρουσιάζεται στην συγκεκριμένη εργασία με γραφική και όχι μόνο λεκτική σημειογραφία. Εδώ ο Helbich παρουσιάζει ένα πρωτότυπο σχεδιασμένο χάρτη, ο οποίος εμπεριέχει συγκεκριμένες λεκτικές οδηγίες και βοηθητικά γραφήματα. Εξ αρχής η παρτιτούρα προδίδει την ιδέα ενός τουριστικού οδηγού ή / και αστικού παιχνιδιού.

Πιο συγκεκριμένα, ο Helbich φαντάζεται τον συμμετέχοντα σε ένα εξωτερικό περιβάλλον ως τουρίστα, και τον καλεί να παρατηρήσει και στην συνέχεια να επικοινωνήσει με τον κόσμο γύρω του καθώς περνά μέσα από τα διάφορα στάδια εξερεύνησης και ανάδρασης που προτείνει ο συνθέτης. Το περιβάλλον αποτελεί ένα υπέρογκο και χαοτικό φάσμα από ήχους, οι οποίοι

μοιάζουν συνεχώς να διαγράφονται και να δημιουργούνται νέοι. Έτσι, ο Helbich προτείνει συγκεκριμένα σημεία και δράσεις για την εκτέλεση του έργου, και καθιστά σαφές ότι πρόκειται για μια επιτόπια δράση, που αφορά ορόσημα, γνωστά και μη, μιας συγκεκριμένης πόλης, της Antwerp του Βελγίου.

Στο *Some scores for the Body, Building, Street and Soul,* οι επισκέπτες στην πόλη της Antwerp περιηγούνται σε εξωτερικούς χώρους, όπως και στο *Alternative Piece,* το οποίο φέρει κι αυτό στοιχεία του *Listen.* Πιο συγκεκριμένα, στην πρώτη δράση, με τίτλο *Shouting*, ο συμμετέχων είναι τοποθετημένος στην μέση του δρόμου φωνάζοντας μέσα από έναν κώνο περισσότερες από δύο λέξεις. Σε αντίθεση με τα προηγούμενα δύο παραδείγματα, εδώ ο συμμετέχων δεν κάνει περίπατο παρατηρώντας τους ήχους του περιβάλλοντος ή προσπαθώντας να αναγνωρίσει την πηγή τους, αλλά δημιουργεί ο ίδιος ήχους και παρατηρεί πώς τα ηχητικά κύματα αυτών ταξιδεύουν και αλληλεπιδρούν με τις προσόψεις των κτιρίων και με τα υπόλοιπα αντικείμενα που βρίσκονται στον χώρο.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό του *Some scores for the Body, Building, Street and Soul,* το οποίο δεν παρατηρούμε στα προηγούμενα έργα είναι ότι εδώ δεν μιλάμε απλά για "ασκήσεις - δράσεις ακρόασης", αλλά για performance, που πραγματοποιείται καθόλη την διάρκεια της εκτέλεσης. Ο επισκέπτης της πόλης και αναγνώστης της παρτιτούρας, καθώς υλοποιεί τις δράσεις, γίνεται και ο ίδιος θέαμα / έκθεμα στον αστικό χώρο. Αυτή είναι μια σαφής σύνδεση με το κίνημα Fluxus.

Συμπεραίνοντας, το *Some scores for the Body, Building, Street and Soul* αποτελεί ένα έργο που συνδυάζει την εντατική και ιδιωτική ακρόαση, με άλλες κινητικές και απτικές δράσεις που απαιτούν την εμπλοκή όλου του σώματος, και πολλές φορές δίνουν έμφαση σε αισθητήρια πέραν της ακοής. Ο αριθμός των ερμηνευτών παραμένει και σε αυτό το έργο ακαθόριστος, όπως και η διάρκεια. Ένα ενδιαφέρον στοιχείο που προκύπτει από την ενεργή εμπλοκή των ερμηνευτών στον δημόσιο χώρο, είναι ότι θα υπάρχει σίγουρα κοινό, έστω και ανυποψίαστο. Το αποτέλεσμα που προκύπτει είναι ένας ηχητικός αυτοσχεδιασμός που λαμβάνει χώρα σε δημόσιο χώρο και μπορούν να τον δουν όλοι όσοι βρίσκονται εκεί την συγκεκριμένη στιγμή.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Καταλήγοντας, το κάθε ένα από τα έργα στην ενότητα αυτήν έχει τον δικό του ξεχωριστό τρόπο προσέγγισης στην ιδέα του υπαίθριου ακουστικού περιπάτου. Στο *Native* παρατηρούμε έναν τρόπο ανάδειξης και εξερεύνησης ήχων του περιβάλλοντος, μέσω μιας ολιστικής προσέγγισης στην ακρόαση με όλο το σώμα, ενώ στο *Alternative Piece* ο Gagliardi, παρουσιάζει μια επιτόπιας έμπνευσης παρτιτούρα η οποία προσκαλεί τους ερμηνευτές να δημιουργήσουν λίστες με ήχους που δεν κατάφεραν να αναγνωρίσουν ή να εντοπίσουν - το αντίθετο δηλαδή από τα μέχρι τώρα έργα (βλ. πίνακα 2). Τέλος, στο *Some scores for the Body, Building, Street and Soul* έχουμε μια παρτιτούρα μεικτών μέσων, η οποία καθοδηγεί τους συμμετέχοντες σε έναν πολυ-αισθητηριακό περίπατο, που περιλαμβάνει την ενεργή "τριβή" με ένα αστικό περιβάλλον μέσα από την οπτική, απτική και ακουστική επαφή με κτίρια, επιφάνειες, και άψυχα αντικείμενα.

	ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ	ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΕΣ	ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ	ΔΡΑΣΕΙΣ	ΔΙΑΡΚΕΙΑ	ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ	ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑ
3.1							
Native (Sonic Meditation V) (Pauline Oliveros, 1971)	Σώματα & περιβάλλων χώρος	Μία ή περισσότερες, μουσικοί και μη, χωρίς ακροατήριο	Εξωτερικός χώρος που καθορίζεται από τις συμμετέχουσες	Διαλογισμός, παρατήρηση, περίπατος	Δεν καθορίζεται	Λεκτική περιγραφή συνθήκης - οδηγίες σε 2ο πρόσωπο	Εντατική ακρόαση & ιδιωτικός ηχητικός αυτοσχεδιασμός
Alternative Piece (Francesco Gagliardi, 2008)	Σώματα & περιβάλλων χώρος	Δεν καθορίζεται τύπος / αριθμός	Site-specific: Belfast Ireland για την πρώτη υλοποίηση. Έκτοτε, εξωτερικός αστικός χώρος που καθορίζεται από τους συμμετέχοντες.	παρατήρηση, περίπατος + σημειώσεις / κατάρτιση λίστας	Δεν καθορίζεται	Λεκτική περιγραφή συνθήκης (2ο πρόσωπο) + κανόνες δόμησης σύνθεσης σε 2ο πρόσωπο	Εντατική ακρόαση & Παρτιτούρα – λεκτική περιγραφή
Some scores for the body, building, street and soul (David Helbich, 2015)	Παγκάκια, τοίχος, σκαλοπάτι, σκάλα, γραμματοκιβώτιο κλπ., σώματα & περιβάλλων χώρος	Δεν καθορίζεται τύπος / αριθμός	Συγκεκριμένος και μοναδικός εξωτερικός δημόσιος χώρος (Site-specific: Antwerp, Belgium)	Δράσεις μέσα και επάνω σε αντικείμενα (π.χ. άγγιγμα), Δράσεις μέσα σε χώρους (π.χ. παρατήρηση), περίπατος	Δεν καθορίζεται	Λεκτική περιγραφή συνθήκης (2ο πρόσωπο) + γραφική αναπαράσταση	Εντατική ακρόαση, Performance & δημόσιος ηχητικός αυτοσχεδιασμός

Πίνακας 1: Συνοπτική κατηγοριοποίηση των παραδειγμάτων της ενότητας 3.1.

3.2. Δράσεις αποτύπωσης / ανακατασκευής του ακουστικού περιβάλλοντος

- *Memory space* (Alvin Lucier, 1970)
- *A few silence* (Douglas Barrett, 2008)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην τελική αυτή ενότητα παρουσιάζονται παρτιτούρες οι οποίες, πέρα από την ακρόαση και παρατήρηση περιβαλλοντικών ήχων, ασχολούνται επίσης με την καταγραφή και την προσπάθεια αναδημιουργίας ενός ακουστικού περιβάλλοντος.

Αρχικά, λόγος γίνεται για το *Memory Space* του Alvin Lucier (1970). Ο Lucier ενδιαφέρεται για δράσεις οι οποίες «είτε ασχολούνται με τους κλειστούς χώρους είτε με διευρυμένους ανοιχτούς χώρους, περιβαλλοντικούς ήχους, φωνητικά χαρακτηριστικά ή δονούμενες επιφάνειες, ο συνθέτης "στήνει" ανοιχτές διαδικασίες για να ανακαλύψει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των υλικών ή των περιοχών που έχει επιλέξει και τι τα διαφοροποιεί σε διαφορετικές συνθήκες» (Nyman 2012: 158). Με την χρήση λεκτικών οδηγιών ο Lucier προτρέπει τους ερμηνευτές να περιηγηθούν σε ένα εξωτερικό περιβάλλον για την παρατήρηση και συλλογή ήχων, και στη συνέχεια να συγκεντρωθούν σε ένα εσωτερικό χώρο για την αναδημιουργία των ηχητικών κατάστασεων που κατέγραψαν.

Ένα ακόμη έργο με λεκτική σημειογραφία αποτελεί το *A Few Silence* του G. Douglas Barrett (2008), το περιεχόμενο του οποίου παρουσιάζει μερικές μόνο αποκλίσεις από το *Memory Space* όπως θα παρατηρήσουμε στη συνέχεια, πράγμα αξιοσημείωτο δεδομένης της μεγάλης χρονικής απόκλισης ανάμεσα στις δύο συνθέσεις.

Βασικό εργαλείο των δύο συνθέσεων είναι η μνήμη και η προσπάθεια καταγραφής εφήμερων ηχητικών καταστάσεων. Οι «παρτιτούρες μίμησης / καταγραφής» θέτουν σε κίνηση μια διαδικασία που απαιτεί τόσο την φαντασία όσο και την μνήμη, ενώ δεν είναι τόσο συχνή αλλά ούτε και εύκολη η διαδικασία να αποτυπώσουμε με λόγια, γραφήματα ή άλλα σύμβολα τους ήχους που ακούμε, οι οποίοι μπορεί να διαρκούν για ένα μικρό χρονικό διάστημα και την αμέσως επόμενη στιγμή να μην υπάρχουν.

Η υποκειμενικότητα της σημειογραφίας είναι το κυρίαρχο στοιχείο ενδιαφέροντος για τον Barrett αλλά και για τον Lucier, ο οποίος ενδιαφέρεται περισσότερο για την μνημονική διαδικασία και την υποκειμενικότητα όλων των μέσων καταγραφής (μνήμη, σημειώσεις, παρτιτούρα, ηχογράφηση, βιντεοσκόπηση κλπ.).

(Hartford) Memory Space (Alvin Lucier, 1970)

Το *(Hartford) Memory Space* (βλ. Παράρτημα 9) αποτελεί ένα από τα πρώιμα έργα του συνθέτη Alvin Lucier και είναι μέρος μιας σειράς συνθέσεων με στόχο την ανακάλυψη, εξερεύνηση, εξέταση και προσέγγιση φυσικών περιβαλλόντων. Όπως προανέφερα, συχνά τα έργα του Lucier χαρακτηρίζονται από την τάση να αναδεικνύουν ήχους γνώριμους, αλλά κατά κανόνα απαρατήρητους. Μέσα από αυτή τη σύνθεση ο Lucier προτρέπει τους εκτελεστές να επισκεφθούν έναν εξωτερικό χώρο, με στόχο να καταγράψουν τις ηχητικές καταστάσεις που είναι παρούσες στον χώρο εκείνη την στιγμή, χρησιμοποιώντας οποιοδήποτε μέσο, όπως ένα μαγνητοφωνάκι, ζωγραφίζοντας σε ένα κομμάτι χαρτί ή ακόμη καταγράφοντας τους ήχους μόνο στην μνήμη τους. Στην συνέχεια, σε έναν διαφορετικό χώρο θα προσπαθήσουν να αναδημιουργήσουν αυτήν την δεδομένη κατάσταση με τη βοήθεια φωνών ή οργάνων, βασιζόμενοι στα μέσα καταγραφής που χρησιμοποίησαν, χωρίς αυτοσχεδιασμό, και χωρίς να ακούγεται στο χώρο η αρχική ηχογράφηση, σε περίπτωση που αυτή ήταν το μέσον καταγραφής.

Όσον αφορά την παρτιτούρα του έργου, αυτή αποτελείται από λεκτικές οδηγίες γραμμένες σε δεύτερο πρόσωπο. Κατά την διάρκεια της εκτέλεσης του έργου, οι συμμετέχοντες θέτουν σε λειτουργία ταυτόχρονα δύο διαδικασίες. Από την μία ακούν και παρατηρούν αυτά τα οποία έχουν

καταγράψει, και από την άλλη τα αυτιά τους είναι στραμμένα στο τελικό ηχητικό αποτέλεσμα. Από τα παραπάνω προκύπτει ένα βασικό πρόβλημα, η διάσπαση της προσοχής. Εφόσον η παρατήρηση είναι ο βασικός στόχος των ήχων και επόμενο η καταγραφή τους, οι συμμετέχοντες μπορεί να αποκλείσουν αρκετούς ήχους κατά την διάρκεια της ερμηνείας αυτού του έργου. Καθώς οι ήχοι που συμβαίνουν στο περιβάλλον την ώρα τόσο της καταγραφής όσο και της εκτέλεσης μεταβάλλονται συνεχώς, είναι δύσκολο να αποτυπωθούν και να ανακατασκευαστούν με 100% πιστότητα, από την αρχή μέχρι το τέλος χωρίς να υπάρξουν αποκλίσεις. Στόχος, λοιπόν, του συνθέτη είναι μέσα από την εστιασμένη ακρόαση του αρχικού ηχητικού περιβάλλοντος, οι συμμετέχοντες να δημιουργήσουν μια υποκειμενική αναπαράσταση αυτού σε διαφορετική χρονική στιγμή και τοποθεσία, επιδιώκοντας την διαδικασία μίμησης και καταγραφής των γεγονότων ο καθένας με τον τρόπο του.

Στο *Memory Space*, όπως και σε άλλες συνθέσεις, ο Lucier δίνει κάποιες ελευθερίες στους εκτελεστές αλλά οι διαδικασίες που θέτει σε λειτουργία το έργο δεν είναι εντελώς ανοιχτές. Οι εκτελεστές επιλέγουν ελεύθερα το μέσο καταγραφής που θα χρησιμοποιήσουν ώστε να έχουν τα πιο ενδιαφέροντα αποτελέσματα στην προσπάθεια αναδημιουργίας του ηχητικού περιβάλλοντος και τα όργανα με τα οποία θα αναδημιουργήσουν αυτές τις ηχητικές καταστάσεις. Ακόμη, ελευθερία δίνεται ως προς τον τόπο όπου θα λάβει χώρα η ερμηνεία του έργου. Ο Lucier δίνει μια επιπλέον οδηγία, αφήνοντας την δυνατότητα της επιλογής αυτού από τους συμμετέχοντες, λέγοντας ότι σε περίπτωση που ο χώρος διεξαγωγής είναι διαφορετικός από το Hartford της Αμερικής (όπου έγινε και η πρώτη, επιτόπια υλοποίηση) να σημειωθεί το νέο τοπωνύμιο σε παρένθεση πριν από τον τίτλο.

Μια ακόμη παρατήρηση είναι ότι ο δημιουργός αναφέρει την φράση *«for any number of singers or players or acoustic instruments»,* έπειτα από τον τίτλο. Αυτή είναι μια οδηγία που δεν παρατηρήσαμε σε προηγούμενα έργα, παρά μόνο στα *Sonic Meditations,* όπου η Oliveros διευκρινίζει ότι οι διαλογισμοί είναι ομαδικοί και χρειάζονται ένα ή περισσότερα άτομα για την διεξαγωγή τους. Στο *Memory Space* ο Lucier επισημαίνει ότι το έργο απευθύνεται σε οποιονδήποτε αριθμό ερμηνευτών είτε τραγουδιστών, ανεξάρτητα από το αν θα είναι επαγγελματίες μουσικοί, ερασιτέχνες, ή μη μουσικοί. Ακόμη, ελεύθερη είναι και η επιλογή των διαφορετικών ακουστικών οργάνων που θα μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν οι ερμηνευτές, καθώς δεν διευκρινίζεται ούτε το είδος ούτε συγκεκριμένος αριθμός.

Ο Lucier διευκρινίζει ότι για την καλύτερη απόδοση του έργου στην απόδοση της δεύτερης δράσης, οι ερμηνευτές θα ήταν καλό όταν χρησιμοποιήσουν τα μαγνητόφωνά τους ως συσκευές μνήμης, να χρησιμοποιήσουν ακουστικά για να αποφύγουν την ανάμειξη των ήχων της ηχογράφησης με αυτούς που παράγονται εκείνη την στιγμή. Ακόμη, στην παρτιτούρα περιλαμβάνονται μερικά παραδείγματα για το περιβάλλον στο οποίο θα μπορούσε να λάβει χώρα το *Memory Space*. Αυτό θα μπορούσε να είναι ένα αστικό, υπαίθριο, αφιλόξενο ή "ευγενικό" περιβάλλον. Η διευκρίνιση δεν αποκλείει άλλα περιβάλλοντα, οπότε οι συμμετέχοντες μπορούν να ερμηνεύσουν το έργο και σε διαφορετικό από τα προαναφερθέντα είδη περιβαλλόντων.

Το συγκεκριμένο έργο επιβεβαιώνει τα τρία στάδια που σημειώνει ο Nyman, για την ανάδειξη πρωτότυπων μη μουσικών ήχων, μέσω της διαδικασίας της καταγραφής, της μίμησης και της αναδημιουργίας (Nyman 2012). Το δεύτερο παράδειγμα στην ενότητα έχει και αυτό άμεση σχέση με τα τρία στάδια του Nyman, καθώς η παρατήρηση και η αναδημιουργία ήχων χρησιμοποιείται ως βασικό υλικό της σύνθεσης.

* * *

A Few Silence (G. Douglas Barrett, 2008)

Ο G. Douglas Barrett είναι ένας συνθέτης, του οποίου τα έργα αποτελούνται κυρίως από παρτιτούρες και παρουσιάζουν την μουσική τόσο ως μορφή όσο και ως υλικό, και παράλληλα μέσα από το έργο του αναθεωρεί, αναδημιουργεί και επαναχρησιμοποιεί υπάρχοντα έργα τέχνης, έργα μουσικής, ιστορικά κείμενα και παραστάσεις για την δημιουργία νέων κειμένων, με στόχο τα έργα του να έχουν την δική τους ταυτότητα, ό, τι και αν περιλαμβάνει αυτό (Barrett 2018).

Το *A Few Silence* του Douglas Barrett (2008) επικεντρώνεται και αυτό στην έννοια της καταγραφής αλλά και μεταγραφής ενός ακουστικού περιβάλλοντος. Εδώ ο συνθέτης παραθέτει τρία διακριτά στάδια, και περιλαμβάνει στην παρτιτούρα παραδείγματα επιθυμητών ηχογόνων πηγών και τρόπων καταγραφής. Η παρτιτούρα αποτελείται από αναλυτικές λεκτικές οδηγίες και είναι

χωρισμένη σε τρεις ενότητες: η πρώτη περιλαμβάνει την προετοιμασία ("Preparation"), η δεύτερη (I) την ακρόαση και σημείωση ήχων σε παρτιτούρα, και η τρίτη (II) την ερμηνεία των σημειωμένων ήχων.

Στην πρώτη δράση του έργου, οι εκτελεστές βρίσκονται σε κατάσταση ησυχίας, ακούγοντας και ταυτόχρονα σημειώνοντας τους ήχους που τους ενδιαφέρουν με όποια σημειογραφία επιθυμούν, δημιουργώντας έτσι μια παρτιτούρα. Αξιοπρόσεκτος, σε σύγκριση με το παράδειγμα του Lucier, είναι ο χρονικός περιορισμός που ορίζει εδώ ο Barrett, καθώς θέτει το όριο των πέντε λεπτών για την διάρκεια της ενότητας αυτής, όπως και της επόμενης, διαμορφώνοντας έτσι τον συνολικό χρόνο υλοποίησης της δράσης στα δέκα λεπτά. Ο συνθέτης σημειώνει επίσης ότι απαιτείται ένα χρονόμετρο για κάθε ερμηνευτή, ώστε να αποφευχθούν τυχόν μεγάλες αποκλίσεις στους χρόνους. Όσον αφορά την περιγραφή και απόδοση των ήχων στην παρτιτούρα, όπως αναφέρεται στις οδηγίες "μια περιστασιακή αναφορά στην πηγή του ήχου είναι εντάξει, αλλά δεν θα πρέπει να υπερισχύσει". Μια περιγραφή που ευνοεί περισσότερο την μορφή ή τα ακουστικά χαρακτηριστικά του ήχου θα έχει πλεονέκτημα έπειτα, όταν θα έρθει η στιγμή για τον εκτελεστή να ερμηνεύσει και να αποδώσει την συγκεκριμένη ηχητική κατάσταση.

Στην δεύτερη φάση, οι εκτελεστές ερμηνεύουν και αποδίδουν τις παρτιτούρες που δημιούργησαν, βασιζόμενοι στις σημειώσεις και τα σύμβολα που χρησιμοποίησαν για να καταγράψουν τους ήχους, και όχι αποσκοπώντας σε κάποια μίμηση του αρχικού ακουστικού περιβάλλοντος. Ο Barrett φαίνεται να ενδιαφέρεται περισσότερο για τη σημειογραφία και όχι τόσο για τη μνήμη γενικά, σε αντίθεση με την προαναφερθείσα περίπτωση του *Memory Space. Στο In A Few Silence* οι αρχικοί ήχοι καταγράφονται μεν, αλλά οι εκτελεστές προσπαθούν να ερμηνεύσουν την παρτιτούρα που έφτιαξαν από αυτούς, δίνοντας μεγαλύτερη έμφαση στην σημειογραφία, και χωρίς να επιδιώκεται αυτούσια αναφορά στον αρχικό ή «αυθεντικό» ήχο. Σκοπός του Barrett είναι να διερευνήσει πώς οι πληροφορίες για ηχητικά γεγονότα, μουσικά και μη, κωδικοποιούνται και αποκωδικοποιούνται όταν ακούμε και παίζουμε μουσική αντίστοιχα.

Και εδώ, όπως στην περίπτωση του (Hartford) Memory Space, ο τίτλος κάθε υλοποίησης συμπληρώνεται από τους ερμηνευτές, ανάλογα με τον χώρο εκτέλεσης, την ημέρα και την ώρα. Το ίδιο ανοιχτό παραμένει και το πλαίσιο του αριθμού των συμμετεχόντων, όπου ο Barrett δεν ορίζει συγκεκριμένο αριθμό ούτε την ιδιότητα αυτών, απλώς αναφέρει την φράση "*for any*

number of performers". Συμπεραίνοντας, ο Barrett με την συγκεκριμένη δράση καλεί κάθε ερμηνευτή να αναπαραστήσει γραπτά ή γραφικά με τον δικό του τρόπο ένα εφήμερο ακουστικό περιβάλλον, και στη συνέχεια να αναδημιουργήσει τις ακουστικές του εμπειρίες σε πραγματικό χρόνο, μαζί με άλλους.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Καταλήγοντας, και τα δύο παραδείγματα της ενότητας αυτής προτείνουν τρόπους σύνθεσης μέσω ενός συνδυασμού ακρόασης, καταγραφής και ανακατασκευής ηχητικών καταστάσεων. Ο Lucier κατευθύνει το κοινό αρχικά σε έναν εξωτερικό χώρο και έπειτα σε έναν εσωτερικό, εξερευνώντας πώς διαφορετικά μέσα καταγραφής επηρεάζουν τη μνήμη και την αναβίωση μιας ηχητικής συνθήκης ενώ στο *A Few Silence* ο Barrett, εξετάζει το πώς σημειώνουμε και πώς ερμηνεύουμε ηχητικά δεδομένα, στο πλαίσιο μιας εφήμερης εντατικής ακρόασης και ενός ομαδικού ελεγχόμενου αυτοσχεδιασμού αντίστοιχα (Βλ. πίνακα 4). Επίσης, και στις δύο δράσεις η επιλογή των οργάνων και των ηχογόνων αντικειμένων είναι στην ελευθερία των εκτελεστών, ο αριθμός των συμμετεχόντων είναι ακαθόριστος. Παρατηρούμε ότι οι οδηγίες στο *Memory Space* είναι γραμμένες σε δεύτερο πρόσωπο, ενώ στο *A Few Silence* σε τρίτο πρόσωπο και συνοδεύονται από επιπλέον παραδείγματα και οδηγίες για καλύτερη επεξήγηση.

	ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ	ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΕΣ	ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ	ΔΡΑΣΕΙΣ	ΔΙΑΡΚΕΙΑ	ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ	ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑ
3.2							
Memory Space (Alvin Lucier, 1970)	Φωνή & όργανα παραγωγής ήχου επιλεγμένα από τους εκτελεστές	«Ένας ή περισσότεροι τραγουδιστές και ερμηνευτές ή ακουστικά όργανα». Δεν καθορίζεται τύπος / αριθμός	Hartford (site-specific) για την πρώτη υλοποίηση. Για επόμενες υλοποιήσεις, εξωτερική τοποθεσία και εσωτερικός χώρος επιλογής των συμμετεχόντων, με αναγραφή της τοποθεσίας στον τίτλο.	Δράσεις σε χώρους (π.χ. παρατήρηση, καταγραφή) και αναδημιουργία ακουστικών περιβαλλόντων	Σε 2 φάσεις: Φάση Α' – ακαθόριστη, Φάση Β': ακαθόριστη	Λεκτικές οδηγίες (2ο πρόσωπο), κανόνες δόμησης παρτιτούρας + συνοδευτική οδηγία για χρήση ακουστικών	δημόσιος ηχητικός αυτοσχεδιασμός & αναδημιουργία ακουστικού περιβάλλοντος
A Few Silence (Douglas Barrett, 2008)	Όργανα και αντικείμενα παραγωγής ήχου επιλεγμένα από τους εκτελεστές	«για οποιονδήποτε αριθμό ερμηνευτών». Δεν καθορίζεται τύπος / αριθμός	Εσωτερικός ή εξωτερικός χώρος που καθορίζεται από τους συμμετέχοντες	Δράσεις σε χώρους (π.χ. παρατήρηση, καταγραφή) και αναδημιουργία ακουστικών περιβαλλόντων	Σε 2 φάσεις: Φάση Α' - πέντε λεπτά / Φάση Β': πέντε λεπτά	Λεκτικές οδηγίες (3ο πρόσωπο), κανόνες δόμησης παρτιτούρας + συνοδευτική παρτιτούρα ως παράδειγμα	δημόσιος ηχητικός αυτοσχεδιασμός & αναδημιουργία ακουστικού περιβάλλοντος

Πίνακας 2: Συνοπτική κατηγοριοποίηση των παραδειγμάτων της ενότητας 3.2.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Συνδυάζοντας τα επιλεγμένα παραδείγματα των κεφαλαίων 2 και 3 με τα ιστορικά δεδομένα που αναφέρθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο, συμπεραίνουμε ότι κατά τα τελευταία πενήντα χρόνια έχει αναπτυχθεί ένα σημαντικό φάσμα συνθέσεων με επίκεντρο την ακρόαση, μέσα από παρτιτούρες που περιλαμβάνουν λεκτικές οδηγίες, περιγραφές συνθηκών ή δράσεων, σύμβολα, ψηφία και γραφικές απεικονίσεις. Στην συγκεκριμένη διπλωματική εργασία διερευνήθηκαν παρτιτούρες που μπορούν να ταξινομηθούν στις εξής κατηγορίες από πλευράς σημειογραφίας:

- απλές λεκτικές οδηγίες με μία ή δύο προτάσεις (*Micro 1 (sound event for microphone*) - *Native (Sonic Meditation V)*)
- σύνθετες λεκτικές περιγραφές συνθηκών με ή χωρίς γραφήματα – γραφικές απεικονίσεις και ψηφία (*Ear Piece – Chambers - Environmental Dialogue (Sonic Meditation VIII) - Poem for chairs, tables, benches etc. - Stones - Alternative Piece - Some scores for body, building, street and soul - Memory Space - A Few Silence*)
- παρτιτούρες γραμμένες σαν σκηνοθετικές οδηγίες (*Ear Piece – Stones – Alternative Piece - Some scores for body, building, street and soul - Memory Space - A Few Silence*)

οι οποίες περιλαμβάνουν οδηγίες γραμμένες σε δεύτερο και τρίτο πρόσωπο, γραμμένες σε υποτακτική / προστακτική και απευθυνόμενες σε ένα ή περισσότερα άτομα, μέχρι και απρόσωπα γραμμένες περιγραφές συνθηκών, προσκαλώντας κόσμο να κάνουν κάτι. «Κάθε πειραματική σύνθεση θέτει στον εκτελεστή ένα καθήκον, ή του αναθέτει μια σειρά πράξεων που επεκτείνουν και επαναπροσδιορίζουν την κλασσική (και αβανγκάρντ) εκτελεστική αλυσίδα ανάγνωσης – κατανόησης – προετοιμασίας - υλοποίησης» (Nyman 2012: 49).

Οι «παρτιτούρες ακρόασης» που παρουσιάστηκαν στα κεφάλαια 2 και 3 εξασκούν την ικανότητα της συνειδητής ακρόασης μέσω της ηχητικής εξερεύνησης αντικειμένων και άλλων ηχογόνων πηγών. Οι ακροατές – εκτελεστές εξοικειώνονται με πρωτότυπες πρακτικές δημιουργίας ήχων που προέρχονται τόσο μέσω της ικανότητας εντοπισμού των ήχων ενός ακουστικού περιβάλλοντος, όσο και από την αναγνώριση, καταγραφή και αναπαραγωγή τους. Σημαντική έμφαση τοποθετείται επίσης στη συνειδητοποίηση της ύπαρξης ήχων που μας περιβάλλουν καθημερινά και τους οποίους συνήθως δεν παρατηρούμε.

Ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά των «παρτιτούρων ακρόασης» είναι η χρήση του ήχου ως βασικού υλικού. Η εξερεύνηση ενός διευρυμένου ακουστικού περιβάλλοντος, μέσα και έξω από τις αίθουσες συναυλιών, και η αποδοχή ότι η ακρόαση αποτελεί μια πράξη δημιουργικής σύνθεσης, αποτελούν το βασικό πόλο εξέλιξης της πειραματικής μουσικής, όπως αυτή διαμορφώνεται από το 1950 έως και σήμερα. Η μελέτη των «παρτιτούρων ακρόασης» μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο ρόλος του συνθέτη διευρύνεται και ο ακροατής αναγνωρίζεται όχι μόνο ως ενεργός ερμηνευτής αλλά και συν-δημιουργός ηχητικών καταστάσεων. Το ίδιο το υλικό της σύνθεσης επίσης διευρύνεται και βασίζεται πλέον στην ενεργή ακρόαση των ακουστικών περιβαλλόντων είτε αυτά προέρχονται από έναν πολυσύχναστο δρόμο, είτε από την ύπαιθρο, είτε από ηχογόνα αντικείμενα σε εσωτερικούς χώρους, είτε από την "σιωπή".

Στα περισσότερα έργα «παρτιτούρων ακρόασης» το χρονικό πλαίσιο είναι αρκετά "ανοιχτό", με την έννοια ότι τις περισσότερες φορές αφήνεται στην κρίση των εκτελεστών και δεν προκαθορίζεται από τον/την συνθέτη. Σε κάποιες περιπτώσεις ο χρόνος λειτουργεί ως ένας από τους μόνους περιορισμούς που δίνονται στους εκτελεστές, για να χρησιμοποιηθεί ως πλαίσιο στο οποίο θα δράσουν. Ωστόσο, το ίδιο δεν συμβαίνει και με τον τόπο εκτέλεσης ενός έργου, ο οποίος διευκρινίζεται στα περισσότερα από τα παραδείγματα.

Στα πλαίσια διερεύνησης και ανάπτυξης της ακρόασης ακουστικών περιβαλλόντων ως μια πράξη σύνθεσης έγινε μια εκτενέστερη έρευνα, που θα μπορούσε να εξετασθεί ακόμη περισσότερο, όπως για παράδειγμα στον διαχωρισμό περισσότερων κατηγοριών με πιο αναλυτικές και σαφέστερες υπό-ενότητες. Παράλληλα, θα μπορούσε να εξετασθεί βαθύτερα εμβαθύνοντας περισσότερο στην ιστορική εξέλιξη του 20ού αιώνα, όπως για παράδειγμα εξετάζοντας την «Τέχνη των Θορύβων» και τον Luigi Russolo, τον Pierre Schaeffer και την εισαγωγή της συγκεκριμένης μουσικής - "*musique-concrète*", σαφώς και την ηχητική τέχνη - *"sound art"*. Επίσης, ενδιαφέρον θα ήταν και η εξέταση του πρακτικού μέρους αυτής, εκτελώντας είτε ένα μέρος είτε και όλα τα παραδείγματα, καθώς έτσι θα υπήρχε η ευκαιρία για περαιτέρω εμβάθυνση και εξέταση του κάθε έργου ξεχωριστά και συγκριτικά με τα υπόλοιπα. Έτσι, θα παρατηρούσαμε μια πιο ολοκληρωμένη μορφή της έρευνας. Αν και, λόγω περιορισμένου χρόνου και έκτασης της συγκεκριμένης έρευνας δεν κατάφερα να πραγματοποιήσω αυτήν την επιθυμία, ευελπιστώ μελλοντικά να πραγματοποιηθεί.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

A Spiral Cage. 2008. “Three Scores by Christian Wolff”. Πρόσβαση Ιανουάριος 7, 2018. http://www.spiralcage.com/blog/?p=222

Auslander, Philip. 2000. *Fluxus Art-Amusement: The Music of the Future?*. In James Harding (Ed.), Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Texuality. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Barrett, G. Douglas. 2016. “Better Know a Weisslich”. Πρόσβαση Απρίλιος 22, 2017. https://weisslich.com/2016/04/22/better-know-a-weisslich-g-douglas-barrett/

Barrett, G. Douglas. 2018. “ G. Douglas Barrett · About”. Personal Website. Πρόσβαση Ιανουάριος 5, 2018. http://www.gdouglasbarrett.com/

Biography Base. 2015. “La Monte Young Biography”. Πρόσβαση Ιανουάριος 11, 2018. http://www.biographybase.com/

Cage, John. 1961. *Silence: Lectures and Writings*. London: Marion Boyars.

Dezeuze, Anna. 2002. *Origins of the Fluxus Score: From Indeterminacy to the “Do-It-Yourself” Artwork.* In Ric Al, Ken Friedman and Owen Smith (Ed.), Performance Research. Routledge: Taylor and Francis Group.

Dictionary.com. 2017. Πρόσβαση Ιανουάριος 6, 2018. http://www.dictionary.com/browse/multimedia .

Drever, John Levack. 2009. *Soundwalking: Aural Excursions into the Everyday*. In James Saunders (Ed.), The Ashgate Research Companion to Experimental Music, Farnham. UK: Ashgate.

English Oxford Living Dictionaries. 2018. Πρόσβαση Ιανουάριος 6, 2018. https://en.oxforddictionaries.com/definition/multimedia .

Fetterman, William. 1996. John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances. Amsterdam: Harwood Academic Publishers .

Friedman Ken, Owen Smith and Sawchyn Lauren. 2002. *The Fluxus Perfomance Workbook*. A performance research: e-publication.

Friedman, Ken. 2007. *Twelve Fluxus Ideas: The Radical Designist.* Portugal: IADE / UNIDCOM.

Gagliardi, Francesco. 2018. Personal Website. Πρόσβαση Ιανουάριος 11, 2018. http://francescoxgagliardi.blogspot.gr/

Havens, Thomas R. H. 2006. "Radical and Realists in the Japanese Nonverbal Arts: The Avant-Garde Rejection of Modernism". USA: Hawai Press

Helbich, David. 2018. "CV - David Helbich - compositions, concepts, performances, images, installations." Personal Website. Πρόσβαση Ιανουάριος 6, 2018. https://drive.google.com/file/d/0B9MqpNDDFli0aE02eGF2TEwzNXc/view

Higgins, Dick. 1966. *Intermedia*. New York: Something Else Press.

Ingold, Tim. 2007. *Against Soundscape.* In E. Carlyle (Ed.), Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice. Paris: Double Entendre.

Internationales Musikinstitut Darmstadt. 2008-1967. "A brief history of the Summer Course". Πρόσβαση Ιανουάριος 8, 2018. http://www.internationales-musikinstitut.de/en/summer-course/history/210-history.html

Kaprow, Alan. 1966. *Some Recent Happenings.* New York: Something Else Press.

Kedmey, Karen. 2017. “What is Fluxus?”. Πρόσβαση Ιούνιος 1, 2017. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-fluxus-movement-art-museums-galleries

Licht, Alan. 2007. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli.

Lucier, Alvin. 2018. “Biography”. Personal Website. Πρόσβαση Ιανουάριος 11, 2018. http://alucier.web.wesleyan.edu/index.html

McCartney, Andra. 2014. *Soundwalking: Creating Moving Environmental Sound Narratives.* In Sumanth Gopinath and Jason Stanyek (Ed.), The Oxford Handbook of Mobile Music Studies, Volume 2. New York: Oxford University Press.

Miller, Leta A. 2002. *Cage's Collaborations.* In David Nicholls (Ed.), *The Cambridge Companion to John Cage.* UK: Cambridge University Press.

Neuhaus, Max. 1988, 1990, 2004. *“*LISTEN”. Πρόσβαση Μάιος 13, 2017. http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/walks/LISTEN/

Nyman, Michael. 2012. *Πειραματική Μουσική*. Μετάφραση Δανάη Στεφάνου. Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ.

Oliveros, Pauline. 1974. *Sonic Meditations.* Vermont: Smith Publications.

Oliveros, Pauline. 2005. *Deep listening: A Composer’s Sound Practice*. New York: Deep Listening Publications.

Oliveros, Pauline. 2017. “Pauline Oliveros · About”. Personal Website. Πρόσβαση Ιανουάριος 11, 2018. http://paulineoliveros.us/about.html

Osborne, William. 2000. “Soundings The Abyss of Otherness: Pauline Oliveros' Deep Listening and The Sonic Meditations”. Lang: New York. Πρόσβαση Απρίλιος 18, 2017. http://www.osborne-conant.org/oliveros.htm

Riley, Terry. 2018. “Terry Riley · The Bio”. Personal Website. Πρόσβαση Ιανουάριος 11. 2018. http://terryriley.net/enter.htm

Schafer, R. Murray. 1969. *Ear cleaning: notes for an Experimental Music Course*. Canada: Berandol.

Schafer, R. M. 1973. *The Music of the Environment.* Austria: Universal Edition.

Schafer, R. M. 1977. *The Tuning of The World*. Toronto: McCelland and Stewart.

Schafer, R. Murray. 1986. *The Thinking Ear*. Toronto: Arcana Editions

Schafer, R. Murray. 1986. *The Thinking Ear: Complete Writings on Music Education*. Ontario: Arcana Editions.

Stefanou, Danae. 2004. “Placing the Musical Landscape: Performance, Spatiality and the Primacy of Experience”. PhD Thesis, Royal Holloway: University of London.

Stefanou, Danae. 2016. *Making noises in the factory without walls*. Nicolas Remy and Nicolas Tixier (dir.). Ambiances, tomorrow. Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances, vol. 2, p. 677-682. Volos: Interantional Network Ambiances.

Truax, Barry. 1984. *Acoustic Communication*. USA: Ablex Publishing Corporation.

Waldock, Jacqueline. 2011. “SOUNDMAPPING: Critiques And Reflections On This New Publicly Engaging Medium”. Πρόσβαση Μάιος 2, 2017. http://journal.sonicstudies.org/vol01/nr01/a08

Westerkamp, Hildegard. 2006. “Soundwalking as Ecological Practice”. Πρόσβαση Ιανουάριος 6, 2018. https://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/soundasecology2.html

Wolff, Christian. 1969, 1971, 1985. *Prose Collection.* Lebanon: Frog Peak Music.

Wringhtson, Kendall. 1999. “An Intorduction to Acoustic Ecology”. *Journal of Electroacoustic Music,* Volume 12. http://www.sonicartsnetwork.org/main_index.html

Παντζάκη, Σαπφώ. 2009. *Τα πολυμεσικά δρώμενα ευρείας κλίμακας του John Cage κατά τις δεκαετίες 1950 και 1960.* Διπλωματική εργασία. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο.

Στεφάνου, Δανάη. 2004. *Περιβαλλοντική Μουσική/Μουσικό Περιβάλλον: από την σύνθεση στην οικολογία.* Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Σύρος: Πρακτικά του πρώτου συμποσίου Τέχνης και Επιστήμης: Ιδέες και έργα για το περιβάλλον.

Στεφάνου, Δανάη. 2015. *“*Ήχος – Σώμα – Τοπίο: Απόσπασμα μιας ανοιχτής συνάντησης”. *Ιωσήφ Στεφάνου: Τιμητικός Τόμος*. Αθήνα: Ε.Μ.Π. / Syros Institute. Σελ. 493-505.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

1. *Ear Piece* (Terry Riley, 1961)

The performer takes any object(s) such as a piece of paper, cardboard, plastic etc. and places it on his ear(s). He then produces the sound by rubbing, scratching, tapping or tearing it or simply dragging it across his ear, he also may just hold it there, it may be played in counterpoint with any other piece or sound source. If the performer wears a hearing aid it would be best to make the sound close to the microphone (of the hearing aid). The duration of the performance is up to the performer children performing Earpiece should be warned not to stick their fingers too far into their ears as they may seriously damage the inner ear.

https://www.moma.org/collection/works/127535 Copyright © The museum of Modern Art. All Rights Reserved

2. *Environmental Dialogue (Sonic Meditation VIII)* (Pauline Oliveros, 1971)

Each person finds a place to be, either near to or distant from the others, either indoors or out-of-doors. Begin the meditation by observing your own breathing. As you become aware of sounds from the environment, gradually begin to reinforce the pitch of the sound source. Reinforce either vocally, mentally or with an instrument. If you lose touch with the source, walk quietly for another. Reinforce means to strengthen or sustain. If the pitch of the sound source is out of your range, then reinforce it mentally.

Copyright © 1974 By Smith Publications. All Rights Reserved

3. *Poem for chairs, tables, benches etc.* (La Monte Young, 1960)[9]

The original score, written in prose, is very complicated: it includes random number tables, counting out numbers, putting them in a hat, taking certain ones out, deciding how many events you' re going to do, determining the time length of the piece, in quarters of seconds if necessary. It's almost impossible to understand. La Monte gives you a task to accomplish, to make a piece whose durations and overall time length is determined by chance operations.

Copyright © Lucier, Alvin. 2012. *Music 109: notes on experimental music*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. All Rights Reserved

4. *Micro 1* (Takehisa Kosugi, 1961 / 1964)

Wrap a live microphone with a very large
sheet of paper. Make a tight bundle.
Keep the microphone live for another five
minutes.

Copyright © The Fluxus Workbook. All Rights Reserved

9 Εδώ παρουσιάζεται μόνο μια περιγραφή της παρτιτούρας του *Poem for chairs, tables, benches etc.*και όχι η ίδια η παρτιτούρα.

5. *Stones* (Christian Wolff, 1968)

Make sounds with stones, draw sounds out of stones, using a number of sizes and kinds (and colors); for the most part discretely; sometimes in rapid sequences. For the most part striking stones with stones, but also stones on other surfaces (inside the open head of a drum, for instance) or other than struck (bowed, for instance, or amplified). Do not break anything.

http://www.frogpeak.org/unbound/wolff/wolff_prose_collection.pdf?lbisphpreq=1 Copyright © by Christian Wolff 1969 (Crazy Mad Love, Song, Double Song for JRN and CMAW, For Jill, Play, Play (Color Version), and Stones); 1971 (Sticks, You Blew It, Fits and Starts, Groundspace or Large Groundspace, Looking North, and Pit Music); and 1985 (X for Peace Marches). All Rights Reserved

6. *Native (Sonic Meditation V) (*Pauline Oliveros, 1971)

Take a walk at a night. Walk so silently that the bottoms of your feet become ears.

Copyright © 1974 by Smith Publications. All Rights Reserved

7. *Alternative Piece (*Francesco Gagliardi, 2008)

Walking on a quiet street, try to identify
the source of all the sounds you hear.

Walking on a quiet street, identify potential
sources of sounds you would not expect to
be able to hear.

a pigeon pecking trash, a passerby exhaling smoke

Get closer, but don' t stop.

Try to hear the sound.

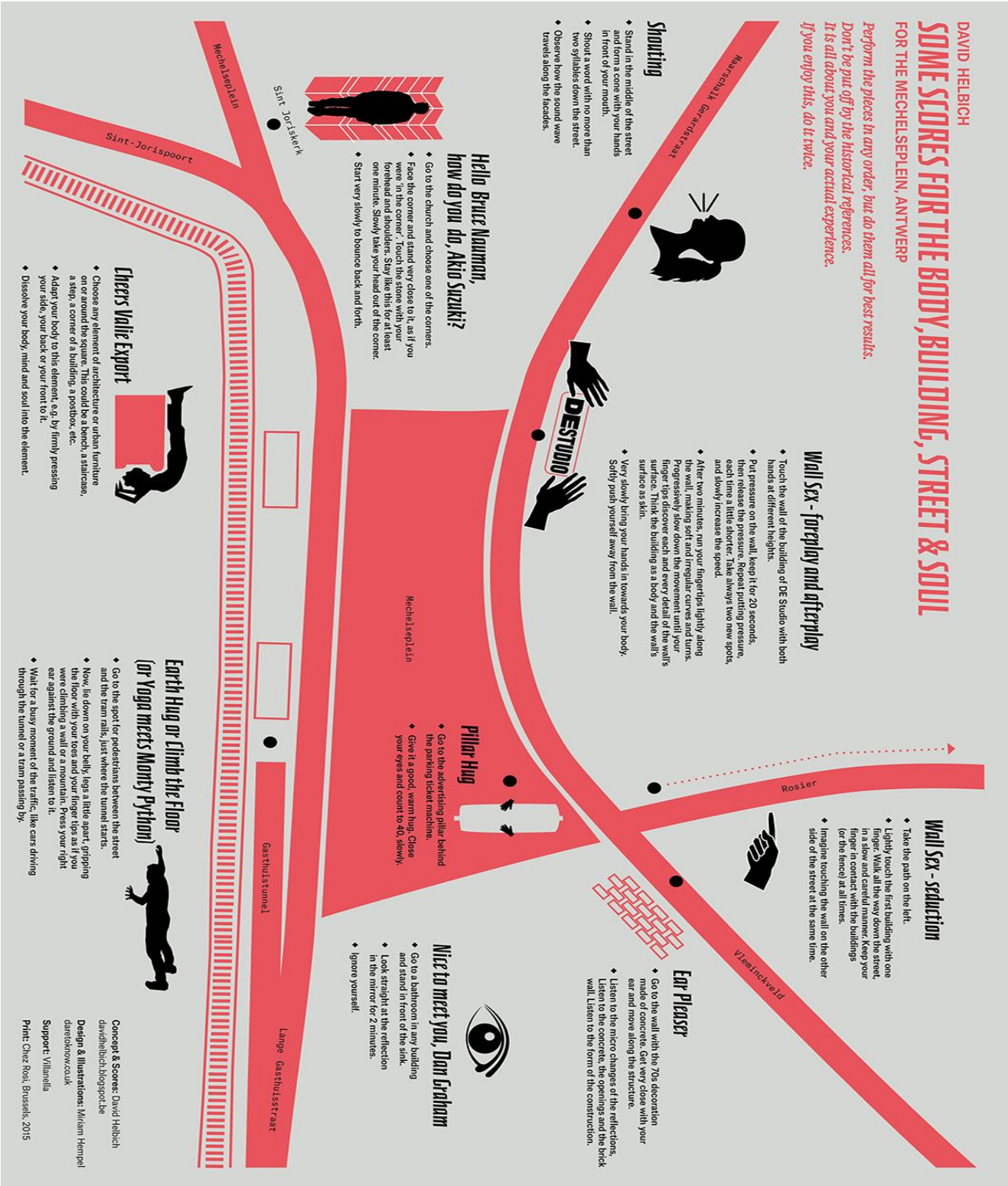
Make a list of all th sounds
the source of which you cannot identify.

Make a list of all the sounds you can hear.

You can do one or the other, or switch between the two. Keep separate lists.

http://www.gdouglasbarrett.com/performing_the_city/ Copyright © G. Douglas Barrett. All Rights Reserved

8. *Some Scores for the Body, Building, Street & Soul (*David Helbich, 2015)



http://davidhelbich.blogspot.gr/2017/04/scores-for-body-building-and-soul-for.html Copyright © David Helbich. All rights Reserved

9. *(Hartford) Memory Space* (Alvin Lucier, 1970)

for any number of singers and players or acoustic instruments

Go to outside environments (urban, rural, hostile, benign) and record by any means (memory, written notations, tape recordings) the sound situations of those environments. Returning to an inside performance space at any later time, re-create, solely by means of your voices and instruments and with the aid of your memory devices (without additions, deletions, improvisations, interpretation) those outside sound situations.

When using tape recorders as memory devices, wear headphones to avoid an audible mix of the recorded sounds with the re-created ones.

For performances in places other than Hartford, use the name of the place of performance in parentheses at the beginning of the title.

-Alvin Lucier, 1970[10]

http://www.gdouglasbarrett.com/performing_the_city/ Copyright © G. Douglas Barrett. All Rights Reserved

10 as appears in Lucier, Alvin, and Douglas Simon. Chambers. Middletown, CT: Wesleyan UP, 1980.

10. *A Few Silence (*G. Douglas Barrett, 2008)

A Few Silence *(location, date, time of performance)*

for any number of performers

Preparation

Each performer provides a battery of instruments/objects with a range of sound-producing abilities including but not limited to: sustained noises, sustained tones, pitched or nonpitched percussive sounds, metallic sounds, wood sounds, plant sounds, brief tones or noises. A stopwatch is required for each performer.

I

The piece starts with a duration of five minutes in which the performers listen to the "silence" of the performance space while creating written scores based on their observations of sounds that occur within this time span. A list of timings should be created, each timing to correspond to a textual description of a sound occurring at the given moment. Included in each description should be features such as the overall shape or contour of the sound, dynamic level, duration, etc. An occasional reference to a sound's source is ok but should not predominate. Examples: "low sustaining tone"; "soft sustaining noise"; "quick percussive sound"; "noisy descending glissando". *[See also the included example score.]*

II

At the end of the five minutes the performers reset their stopwatches and perform their respective scores, creating the indicated sounds to the best of their ability using the instruments at hand. The piece ends at the end of this, the second five-minute duration.

G. Douglas Barrett, 2008

http://www.gdouglasbarrett.com/performing_the_city/ Copyright © G. Douglas Barrett. All Rights Reserved