

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ ΤΟΥ ΗΧΟΥ



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΙΤΛΟΣ

Ηχοτοπία και Αφηγήσεις : Σύνθεση Ηλεκτροακουστικής Μουσικής

ΥΠΟΤΙΤΛΟΣ

Ίχνος – Μνήμη – Λήθη

Δανάη Στεφανία Τσαδήμα

Κέρκυρα – Ιούλιος 2024

Η σελίδα αυτή είναι σκόπιμα κενή

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ ΤΟΥ ΗΧΟΥ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ηχοτοπία και Αφηγήσεις : Σύνθεση Ηλεκτροακουστικής Μουσικής

Ίχνος – Μνήμη – Λήθη

Δανάη Στεφανία Τσαδήμα
Αριθμός Μητρώου: 200623099

Επιβλέπων Καθηγητής

Φίλιππος Θεοχαρίδης

Εξεταστική Επιτροπή

Φίλιππος Θεοχαρίδης

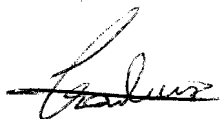
Ανδρέας Μνιέστρης

Απόστολος Λουφόπουλος

Κέρκυρα – Ιούλιος 2024

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν. 1599/1986 και τα άρθρα 2,4,6 παρ. 3 του Ν. 1256/1982, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής εργασίας και δεν προσβάλλει κάθε μορφής πνευματικά δικαιώματα τρίτων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον.



Δανάη Στεφανία Τσαδήμα
27/07/2024

Η παρούσα Εργασία καθώς και τα αποτελέσματα αυτής, αποτελούν συνιδιοκτησία του Ιονίου Πανεπιστημίου και του/της φοιτητή/φοιτήτριας, ο καθένας από τους οποίους έχει το δικαίωμα ανεξάρτητης χρήσης, αναπαραγωγής και αναδιανομής τους (στο σύνολο ή τμηματικά) για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, σε κάθε περίπτωση αναφέροντας τον τίτλο και το συγγραφέα της Εργασίας καθώς και το όνομα του Ιονίου Πανεπιστημίου όπου εκπονήθηκε

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου Φίλιππο Θεοχαρίδη, για την πολύτιμη βοήθεια και έμπνευση που προσέφερε, καθώς και τη συμπαράσταση και υπομονή του κατά την εκπόνηση της εργασίας μου.

Ευχαριστώ τους καθηγητές μου, που με ενέπνευσαν κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών σπουδών, εντός και εκτός της ακαδημίας. Τους εκτιμώ και τους θαυμάζω για την προσφορά και το έργο τους, την ακατάπαυστη όρεξη να διαβιβάσουν τη γνώση, τη συνεχή συνεισφορά και μοναδική τους στάση στην εκπαίδευση.

Η σελίδα αυτή είναι σκόπιμα κενή

Περίληψη

Η ερευνητική εργασία διερευνά σε θεωρητικό και τεχνικό επίπεδο, μια πιο σύγχρονη αντίληψη της πειραματικής – αυτοσχεδιαστικής δημιουργίας με βασικό εργαλείο το θόρυβο. Σκοπός είναι η κατανόηση και η απελευθέρωση και αισθητική του, ο συνδυασμός τεχνικών και ιδεών σύνθεσης, τα μέσα παραγωγής και επεξεργασίας του ηχητικού υλικού, τη δημιουργία, την παραγωγή και την καταστροφή ακουστών συστημάτων. Αντικείμενο μελέτης θα αποτελέσει ο θόρυβος ως αυθύπαρκτη συνθήκη στη φύση και στις επιστήμες, ως αίσθηση, γλώσσα, μέσο έκφρασης, αντίληψης και δημιουργίας.

Μέσω της ιστορικής ανασκόπησης θεωρητικών, μουσικών και ερευνητών του ήχου ανά τα χρόνια, θα ερευνηθούν και θα εξεταστούν ανεξάρτητες πρακτικές και τεχνικές διαμόρφωσης του ήχου στα πλαίσια της παραγωγής του αλλά και σε σύγκριση με διάφορες μεθόδους, αντιλήψεις και πειράματα σε παραλληλία με τα τεχνολογικά επιτεύγματα άλλα και σε συνδυασμό με περιβάλλοντα και παράγοντες που διαμορφώνουν την ακουστική εμπειρία σε όλη της τη έκφραση.

Έμφαση θα δοθεί σε πρακτικές επεξεργασίας του ήχου που αφορούν την ανατροφοδότηση, τη συνεχή επανάληψη, την αποσύνθεση, τη φθορά και την αναπλαισίωση με στόχο την θορυβοποίηση και την απομάκρυνση των ήχων από τη σημασία τους. Τη μεταφορά των ήχων από το συνειδητό στο υποσυνείδητο, από το γνώριμο στο ξένο, είτε αυτό είναι ανεξερεύνητο, άγνωστο είτε έχει οικειοποιηθεί, επικαλυφθεί εξαφανιστεί, ξεχαστεί, από το νέο πραγματικό.

Επηρεασμένη από τη μνήμη και τη λήθη, τις συνεχείς και παράλληλες αλληλεπιδράσεις στη φύση, την αναπόφευκτη φθορά και το πέρασμα του χρόνου, της απόκτησης και του αγνώστου, της συνεχούς και αναγωγικής ακρόασης στοχεύω στη δημιουργία ενός ανατροφοδοτούμενου συστήματος που επαναλαμβάνεται αλλά ποτέ δεν είναι ίδιο, εξελίσσεται μικροδομικά ή μακροδομικά, από μέσα προς τα έξω και το αντίστροφο, από το γεμάτο καμβά στο λευκό, από το άτομο στο σύμπαν (μονάδα – σύστημα), από συμπεριφορά σε αταξία, το συγχρονισμός στην κρυστάλλωση, μέχρι που, αποσυντίθεται και χάνει τα ίχνη του στο όλον, αυτοκαταστρέφεται, αποδυναμώνεται από εξωτερικούς παράγοντες και σβήνει ή ενοποιείται.

Λέξεις κλειδιά: Ακρόαση_ Ηχοτοπίο_ Θόρυβος_ Ίχνος _ Μνήμη_ Λήθη

Abstract

The research paper investigates, on both theoretical and technical levels, a more contemporary understanding of experimental-improvisational creation with noise as the primary tool. The aim is to comprehend and liberate the aesthetic of noise, combining techniques and compositional ideas, the means of producing and processing sound material, and the creation, production, and destruction of audible systems.

The study will focus on noise as an autonomous condition in nature and sciences, as a sensation, language, means of expression, perception, and creation. Through a historical review of theorists, musicians, and sound researchers over the years, independent practices and sound shaping techniques will be examined in the context of their production as well as in comparison with various methods, perceptions, and experiments in parallel with technological achievements and in conjunction with environments and factors shaping the acoustic experience in its entirety.

Emphasis will be placed on sound processing practices involving feedback, continuous repetition, decomposition, decay, and reframing, aiming at noisification and detachment of sounds from their meaning. The transfer of sounds from the conscious to the subconscious, from the familiar to the foreign, whether it is unexplored, unknown, or has been appropriated, covered, disappeared, forgotten, from the new reality.

Influenced by memory and oblivion, the continuous and parallel interactions in nature, the inevitable decay and passage of time, acquisition and the unknown, continuous and regressive listening, I aim to create a piece that repeats but is never the same, evolves microstructurally or macrostructurally, linearly to convey the logical continuity of the trace of memory and oblivion, from the individual to the universe (unit - system), from order to chaos, synchronization to crystallization, until it decomposes and loses its trace in the whole, self-destructs, weakens by external factors, and fades or unifies.

Keywords : Listening _ Soundscape_ Noise_ Trace_ Memory_ Decay

Η σελίδα αυτή είναι σκόπιμα κενή

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	12
ΑΚΟΗ // ΑΚΡΟΑΣΗ	
1.1 Ακρόαση και ηχητικό αντικείμενο	15
1.2 Αντιλήψεις γύρω από την ακρόαση	16
ΗΧΟΤΟΠΙΟ // ΗΧΗΤΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ	
2.1 Ηχοτοπία	19
2.2 Ηχοτοπία και θόρυβος	21
ΘΟΡΥΒΟΣ	
3.1 Ορισμοί και περιπτώσεις	22
3.2 Θόρυβος και έννοιες	24
ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	
4.1 Ηλεκτροακουστική / Ηλεκτρονική Μουσική	26
4.2 Αυτοσχεδιασμός	27
4.3 Πρώιμα Πειράματα	28
4.4 Απελευθέρωση Θορύβου	29
4.5 Μεταπολεμικά χρόνια της μουσικής	31
4.6 Πειραματισμός και πείραμα	32
Ανακεφαλαίωση	34
ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΘΟΡΥΒΟΣ	
5.1 Μουσική και φυσικό χάος	35
5.2 Μουσική και κοινωνικό χάος	36
5.3 Μουσική θορύβου	38
5.4 Μουσική και ευτυχές λάθος	39
ΙΧΝΟΣ ΜΝΗΜΗ ΛΗΘΗ	
6.1 Ίχνος	40
6.2 Μνήμη	42
6.3 Λήθη	43

ΙΔΕΕΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ	
7.1 Επανάληψη	44
7.2 Σύνθεση ηχοτοπίου	45
7.3 Λάθος	46
7.4 Παραμόρφωση, Αποσύνθεση, Αφύσικο	47
ΥΛΟΠΟΙΗΣΗ ΙΔΕΑΣ	48
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	53
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	56
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ	58

"Κάθε πράξη αντίληψης, είναι σε κάποιο βαθμό μια πράξη δημιουργίας, και κάθε πράξη μνήμης είναι σε κάποιο βαθμό μια πράξη φαντασίας."

— Oliver Sacks, Musicophilia, La musique, le cerveau et nous, 2009

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ερευνητική εργασία με τίτλο « trace memory decay » αναπτύσσεται γύρω από την έννοια της φθοράς, της μνήμης και του θορύβου. Είτε από αισθητικής άποψης και τοποθέτησης χρησιμοποιώντας ηχογραφήσεις πεδίου και πρακτικές αλληλεπίδρασης, είτε μέσω της ερμηνείας σε διάφορες διαστάσεις, τα παραπάνω θέματα αποτελούν αντικείμενο μελέτης, πηγή έμπνευσής και δημιουργίας ενώ η θεματολογία τους συναντάται σε ποικίλους τομείς, επιστήμες και τέχνες, ενώ καθορίζουν ολοκληρωτικά το κοινωνικό σύνολο.

Η πρόταση συνοδεύεται από την ανάλυση των μερών όπου υποδιαιρείται το σύστημα, δηλαδή από μηχανισμούς που συνδυάζουν ταυτόχρονα αυτονομία και αλληλεξάρτηση και έχουν την δική τους ιδιότητα, δυναμική και συμπεριφορά στο σύνολο. Ωθεί την ηχητική ενέργεια των κινήσεων που συμβαίνουν σε ένα συνεχή αφορισμό γύρω από τη γέννηση και τη φθορά. Η επεξεργασία των αυτοσχεδιαστικών μερών του κομματιού δίνει έμφαση στην αντίθεση, τη μοιραία υποβολή, καταστροφή και εξαφάνιση. Σκοπός είναι η δημιουργία ενός ηχητικού κόσμου που περιπλέκεται και αψηφά τη διάσταση, το χώρο και το χρόνο, καθώς αποκτάται και παράλληλα καταστρέφεται.

Αρχικά γίνεται αναφορά σε διάφορους τρόπους ακρόασης με σκοπό την αντιμετώπιση της διαδικασίας της ακρόασης ως τέχνη, πρακτική και ανεξάρτητο πεδίο έρευνας. Έμφαση δίνεται στον θόρυβο γύρω από ποικίλες έννοιες και συνειρμούς του. Διερευνάται η σημασία της τυχαιότητας και πολυπλοκότητας. Το χάος και ο θόρυβος. Ο ήχος προσεγγίζεται ως οντότητα, μοναδικότητα στο περιβάλλον, (μικρο- παρατήρηση) αλλά και ως σύνολο, ατμόσφαιρα, θόρυβος, ανάμνηση, (μακρο- παρατήρηση), συναντάται σε ιδέες γύρω από τη σημασία της μνήμης και της λήθης, της γνώσης και του αγνώστου, της σιωπής και της αταξίας, του θανάτου και της ζωής.

Στο 1ο κεφάλαιο αναφέρονται κάποιες ευρέως διαδεδομένες θεωρίες γύρω από την ακρόαση – το να αφουγκράζεται κανείς τον ήχο. Η ανάγκη για την κατανόηση της σημασίας της ακρόασης και της θεώρησης της ως ανεξάρτητη τέχνη είναι απαραίτητη για την ευρύτερη κατανόηση της έννοιας του θορύβου και πιο συγκεκριμένα στη μουσική και την αντι-μουσική. Όπως θα αποδειχθεί στο 2ο κεφάλαιο η ακρόαση είναι μια φιλοσοφία ζωής. Όσο περισσότερο ακούμε τόσο περισσότερο μαθαίνουμε να ακούμε (αφουγκραζόμαστε τον ήχο)

Έτσι συμβαίνει και με το θόρυβο. Από την ευρύτερη γενίκευση του θορύβου ως ενόχληση μέχρι την απελευθέρωση του στις τέχνες και τη ζωή υπονοούνται μηνύματα και αντιλήψεις που έχουν αναλυθεί ανά τα χρόνια με σκοπό την αποσαφήνιση και την ερμηνεία του. Γίνεται μια πρώτη αναφορά στη περιβαλλοντική του σημασία και καθοδήγηση του ανθρώπου στην καθημερινότητα του. Κατά την εξέλιξη της εργασίας παρατίθενται κάποιες κοινά αποδεκτές παρατηρήσεις και σχόλια για την θετική ή αρνητική χροιά του ανά περίπτωση ενώ περισσότερη έμφαση δίνεται σε πρόσθετες ιδέες γύρω από τη φιλοσοφική και εννοιολογική αντιμετώπιση του θορύβου μέσα από τη δημιουργική πρακτική όπως αναπτύσσεται στο 3ο κεφάλαιο.

Αφού ολοκληρωθεί η πρώτη σκέψη γύρω από την ακρόαση, το θόρυβο και το ηχοτοπίο η εργασία τείνει προς την αντιμετώπιση του ως ένα από τα πιο δημιουργικά εργαλεία – όχι μόνο για τα ηχητικά περιβάλλοντα αλλά για το σύνολο των τεχνών. Παρόλα αυτά η συγκεκριμένη εργασία περιορίζεται

κατά βάση σε μονοπάτια που ακούγονται, για να κατανοηθεί η πολύτιμη συμβολή του θορύβου στη μουσική, το κείμενο εξελίσσεται με μια συμπυκνωμένη σχετική ιστορική αναδρομή με στόχο την απόδειξη ότι ο θόρυβος είναι οτιδήποτε γεννάται, το χάος των πιθανοτήτων του να αναζητά κανείς κάτι ξένο, άγνωστο και μη κανονισμένο, ο αυτοσχεδιασμός και η συνειδητοποίηση του παρόντος, ένα ανοιχτό προς τον εαυτό και το περιβάλλον του σύστημα που προκύπτει από πειραματισμό.

Τα παραπάνω ζητήματα αναπτύσσονται στο 4ο κεφάλαιο. Με μια εισαγωγή στους πυλώνες της σύγχρονης ηλεκτροακουστικής ή ηλεκτρονικής μουσικής που συμπορεύεται την εξέλιξη της ανθρωπότητας και επομένως της τεχνολογίας ανά τα χρόνια, οι διάφορες τεχνοτροπίες και προσεγγίσεις αλλάζουν, προσαρμόζονται και ανακαλύπτονται. Βαρύτητα προσδίδεται σε θέματα που αφορούν γενικότερα πειραματικές τεχνικές, ιδέες και θεωρίες και ειδικότερα μεθόδους αποσύνθεσης, παραμόρφωσης και ανατροφοδότησης των διαφόρων αντιληπτών πτυχών του ήχου ή παραμέτρων που καθορίζουν τα οποιαδήποτε συστήματα με άμεσο ή έμμεσο τρόπο -πάντα με επίκεντρο και ζητούμενο την έννοια του θορύβου. Παρατηρώντας την εξέλιξη της πειραματικής σκηνής, των μηνυμάτων και την απελευθέρωση ως περιέργεια ή αντίσταση σε προκαταλήψεις γύρω από τη μουσική και τις κοινωνικές δομές, την οργανικότητα και το χάος, το γνωστό και το ξένο, το κείμενο στοχεύει στην κάλυψη του θορύβου γύρω από διάφορα θέματα που έχουν επηρεάσει τη σύγχρονη μουσική σκέψη, αντίληψη και παραγωγή.

Συμπληρωματικά κατά την πρόοδο της εργασίας γίνεται μία σύντομη αναφορά στο έργο πρωτοπόρων συνθετών που εξερεύνησαν διάφορες μεθόδους στις συνθέσεις τους, οι οποίες επιβάλλουν προσοχή, τόσο για την πρωτοτυπία στη τεχνοτροπία τους, όσο και για το βάθος της υλοποίησης, της υπόστασης και της σημασίας του θορύβου στα έργα τους.

Στο 5ο κεφάλαιο αναφερόμαστε σε έννοιες που αφορούν το θόρυβο όπως οι κύκλοι, οι επαναλήψεις, η οικειοποίηση, η παραμόρφωση, η αποδυνάμωση, η αλλοίωση, η αποσύνθεση των ήχων. Τα παραπάνω και άλλα αποτελούν σημαντικό παράγοντα και επιρροή στην ανάπτυξη της εργασίας τόσο σε θεωρητικό επίπεδο όσο και σε πρακτικό. Σκοπός είναι η εξερεύνηση της πορείας της ζωής ενός ηχητικού αντικειμένου ή κόσμου σε αλληλεπίδραση με τον εαυτό του, το εξωτερικό περιβάλλον και τις παραμέτρους που το καθορίζουν (στην προκειμένη περίπτωση αναφερόμαστε στις παραμέτρους που ορίζουν στο σύστημα και τις ντετερμινιστικές αποφάσεις που λαμβάνονται κατά την ανάπτυξη του).

Το 6ο κεφάλαιο εστιάζει στις σχέσεις μεταξύ διαφόρων συστημάτων (συμπεριλαμβανομένων του ανθρώπου, του υπολογιστή, των διάφορων εργαλείων και εισόδων, του περιβάλλοντος, του χρόνου, της κίνησης), και μελετά την ηχητική διαδρομή από τη στιγμή της δημιουργίας των ήχων μέχρι την καταστροφή τους. Ακολουθεί την πορεία της μνήμης και της ανάμνησης του ήχους που αφήνει μια πράξη μέχρι το σημείο της αλλοίωσης και αποξένωσης από αυτό, τη λήθη.

Το 7ο κεφάλαιο αφορά την υλοποίηση της ιδέας και εξηγεί τις επιμέρους φάσεις με την ακολουθία ήχου, μνήμη, λήθη. Γίνεται μία αναφορά στα εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν αλλά έμφαση δίνεται κυρίως στο συμβολικό χαρακτήρα των ήχων, γιατί επιλέχτηκαν, πως επηρεάζουν την ακρόαση και που στοχεύουν στη σύνθεση. Το αποτέλεσμα αφορά τη διερεύνηση της εν λόγω ακολουθίας έμμεσα ή άμεσα και σε σχέση με το θόρυβο, δηλαδή το νεφέλωμα και τη αδυναμία ανάμνησης.

Για τη συγκεκριμένη πρόταση επιλέγονται μέθοδοι παραμόρφωσης, τυχαιότητας, ανατροφοδότησης, επανάληψης, αλλαγής φάσης και περιόδου, διάφορα εφέ και επικαλύψεις. Ο θόρυβος αποτελεί το βασικό εργαλείο κυριολεκτικά και συμβολικά. Η έρευνα καταλήγει με την πρόταση ενός έργου όπου αφορά και εμπνέεται από τη σημειογραφία και προκύπτει από την έρευνα. Στην συγκεκριμένη περίπτωση οι πηγές ήχου – οι εισοδοί στο σύστημα είναι ηχογραφήσεις πεδίου από το προσωπικό μου αρχείο. Οι λήψεις αυτές πραγματοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια της ακαδημαϊκής περιόδου, και επιλέχθηκαν για λόγους προσωπικής σύνδεσης με το υλικό και επαναφοράς αναμνήσεων.

Το προτεινόμενο έργο είναι μια προσπάθεια να συνθέσει τις διάφορες πρακτικές και μεθοδολογίες που προτείνονται στην έρευνα και να εμπνεύσει τη συνθετική προσέγγιση. Οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν είναι κυρίως ηχογραφήσεις πεδίου, συνθεσάιζερ, ενώ μέρος του έργου δημιουργήθηκε στο λογισμικό πρόγραμμα Max MSP του Cycling '74. Η επεξεργασία και η μίξη ολοκληρώνονται στο Ableton Live 11.

Τα διάφορα σχόλια δημιουργών, ερευνητών και θεωρητικών που παρατίθενται στο κείμενο, δίνονται σε ελεύθερη μετάφραση από το προτότυπο. Η εργασία χρησιμοποιεί αγγλικούς όρους για να περιγράψει μουσικά κινήματα και τεχνοτροπίες αφότου γίνεται η αντιστοίχιση τους στην ελληνική. Ονόματα συνθετών και δημιουργών δίνονται αυτούσια στην πρωτότυπη γλώσσα τους χωρίς να γίνεται αντιστοίχιση στην Ελληνική.

1.1 Ακρόαση και ηχητικό αντικείμενο

Η ακρόαση είναι μια περισσότερο νοητική διεργασία που σχετίζεται με την ερμηνεία και νοηματοδότηση της ακουστικής πληροφορίας. Κατά την ακρόαση δεν ακούει μόνο το αυτί αλλά ολόκληρο το νευρικό σύστημα που ερεθίζεται από τον ήχο και αντιδρά.

Η ακοή θεωρείται προϋπόθεση της ακρόασης. Η ακοή συνδέεται συνήθως με τη λειτουργία των αισθήσεων ενώ η ακρόαση με την ενεργοποίηση των συναισθημάτων, των αισθητικών και αξιακών προτύπων. Η ακουστική αντίληψη δεν αποτελεί απλά ένα μηχανισμό υποδοχής ακουστικών ερεθισμάτων. Ο ανθρώπινος εγκέφαλος συμμετέχει στην αντιληπτική διαδικασία φιλτράροντας τα ερεθίσματα, αποδεικνύοντας το γεγονός ότι η ακοή δεν λειτουργεί μόνο με το αυτί, αλλά αποτελεί μία σύνθετη διαδικασία. (Μπούμπαρης, 2006).

Η ακοή είναι η πρώτη αίσθηση που αναπτύσσεται στον άνθρωπο όσο ακόμα είναι έμβρυο. Μας επηρεάζει συνειδητά και υποσυνείδητα, καθοδηγεί, και προκαλεί συναισθήματα. Ο ήχος είναι κάτι πέρα από μια αίσθηση. Εκτός από την ακοή, ο ήχος διαπερνά όλο μας το σώμα. Τον αισθανόμαστε διαισθητικά και δεν μπορούμε να ξεφύγουμε από αυτόν. Ακόμα και όταν κοιμόμαστε παραμένουμε ακροατές του και του επιτρέπουμε να εισβάλει στα διάφορα επίπεδα της συνείδησης μας. Ο ήχος είναι πάντα παρών παρά την απουσία του...

Πρέπει να μπορούμε να ξεκουραζόμαστε από τον ήχο, όπως ακριβώς και από την οπτική διέγερση, χρειαζόμαστε ακουστική και οπτική ιδιωτικότητα, αλλά η αποσιώπηση του περιβάλλοντός μας είναι το ακουστικό ισοδύναμο του να το βάψουμε μαύρο. Βεβαίως, όπως τα μάτια μας είναι για να βλέπουμε, τα αυτιά μας είναι για να ακούμε. - Max Neuhaus (1974)

Στις αναλύσεις του Barry Truax, η ακρόαση αφορά τον τρόπο χρήσης της ακουστικής πληροφορίας ο οποίος εμπεριέχει τόσο τον ήχο ως δόνηση όσο και τα επίπεδα προσοχής του ακροατή.

Ο Barry Truax διακρίνει τρεις τρόπους χρήσης της ακουστικής πληροφορίας: Ακρόαση σε αναζήτηση (listening-in-search) - Ακρόαση σε ετοιμότητα (listening-in-readiness) - Ακρόαση παρασκήνιου (background listening). (Truax, 2001) Ο συνδυασμός του «φυσικού» με το «πολιτισμικό» αποτέλεσε ένα από τα βασικά σημεία προβληματισμού και για τον Pierre Schaeffer, όπως φαίνεται και στη διάκριση μεταξύ συνήθους ακρόασης (ordinary listening) και αφαιρετικής ακρόασης (reduced listening) [...]. (Schaeffer, 1966)

Ο Chion αναλύει τους τρόπους ακρόασης σε τρεις κατηγορίες: την αιτιακή ακρόαση που προσπαθεί να ταυτοποιήσει την πηγή του ήχου, τη σημασιολογική ακρόαση που ερμηνεύει το νόημα του ήχου και την αφαιρετικής αναγωγικής ακρόασης που εστιάζει στον ήχο καθαυτό, ανεξαρτήτως της πηγής ή του νοήματος. (Chion, 1994).

Ο Pierre Schaeffer στο βιβλίο του *Traité des Objets Musicaux* ανέπτυξε μια λεπτομερή θεωρία της ακοής, άμεσα συνδεδεμένης με τη θεωρία της αντίληψης και των γνωστικών διεργασιών που μας

επιτρέπουν να κατανοήσουμε τον περιβάλλοντα κόσμο. Σκοπός είναι η περιγραφή των ήχων μετά την αντιληπτική διαδικασία. Όπως ο ίδιος επισήμανε, η ακοή είναι μια πρακτική κατά την οποία ο ακροατής «εξασκεί το αυτί του, όπως ο μουσικός εξασκείται στο όργανό του» (Schaeffer, 1966).

Μέσω της ακρόασης και με την πρακτική της παρατεταμένης και κατ' επανάληψη ακρόασης ήχων με κλειστά μάτια, οδηγούμαστε στην αναγνώριση των ανεπαίσθητων λεπτομερειών και ιχνών μέσα από τα οποία μπορούμε να εκμαιεύσουμε ή να δημιουργήσουμε τις πρότερα μη ακουστές και αδιόρατες ποιότητες του ήχου. (Μπούμπαρης, 2006).

Αποκόπτοντας τους ήχους από το σημασιολογικό τους περιεχόμενο και προσεγγίζοντας τους ως αντικείμενα, ο Schaeffer κατάφερε να εξερευνήσει και να επαναπροσδιορίσει τις εσωτερικές ποιότητες τους ενισχύοντας με αυτό τον τρόπο την επιτακτική ανάγκη για ακρόαση και την αναγνώριση νέων μουσικών πτυχών του ήχου επαναπροσδιορίζοντας έτσι το τι έχει μάθει κανείς να ακούει στο μουσικό πλαίσιο.

"Το ηχητικό αντικείμενο είναι η βασική μονάδα του μουσικού λόγου". Ορίζοντας την έννοια του ηχητικού αντικειμένου, ο Chion επισημαίνει: «Το ηχητικό αντικείμενο αναφέρεται σε κάθε ηχητικό φαινόμενο και συμβάν που γίνεται αντιληπτό ως ένα όλον, ως μια συναφής οντότητα και το οποίο γίνεται ακουστό μέσω της μεθόδου της αγωγικής ακρόασης, η οποία το εξετάζει ως έχει, ανεξάρτητα από την προέλευση και τη σημασία του. Το ηχητικό αντικείμενο καθορίζεται από, και σχετίζεται με την ελαχιστοποιημένη ακρόαση: δεν υφίσταται «από μόνο του», αλλά διαμέσου μιας ειδικής και θεμελιώδους πρόθεσης. Είναι μια ηχητική μονάδα που γίνεται αντιληπτή με το υλικό της, την ιδιαίτερη υφή της, τις μοναδικές ποιότητες και αντιληπτικές της διαστάσεις.» (Chion, 1983)

Ο "ήχος που γίνεται αντικείμενο" δεν είναι τόσο το "αυτό που συναντάμε", αλλά περισσότερο μια αυτόνομη οντότητα που διαμορφώνεται από μια ακρόαση, και απορροφάται από μια ηχητική ροή στην οποία εισχωρεί. Το γίνεσθαι-αντικείμενο του ήχου κρύβει το μυστήριο της μετάλλαξης, ως το σημείο συνάντησης των συνθηκών της εμφάνισης του ηχητικού αντικειμένου -δηλαδή, της εμφάνισής της ενδεχομενικότητας- και της μονιμότητας μιας διαχωριστικής διαδικασίας, που ενσωματώνεται στην πράξη της ακρόασης, όπως προτείνει ο Schaeffer. (Bonnet, 2012)

Πρέπει να έχεις χάος μέσα σου για να γεννήσεις ένα αστέρι που χορεύει. - Friedrich Nietzsche, 1999

1.2 Αντιλήψεις γύρω από την ακρόαση

Η δυτική σοφία πασχίζει, εδώ και εικοσιπέντε αιώνες να δει τον κόσμο. Δεν έχει καταλάβει πως τον κόσμο δεν τον βλέπεις, τον ακούς. Δεν τον διαβάζεις, τον ακροάσαι. — Jacques Attali, 1977

"Η μουσική είναι συνεχής- μόνο η ακρόαση είναι διακοπτόμενη" (Cage, 1961). Ο Cage εδώ πιθανά υποστηρίζει ότι η μουσική δηλαδή ο ήχος και το ηχητικό περιβάλλον είναι συνεχείς καταστάσεις, ενώ η ακρόαση είναι μια πράξη που συμβαίνει κατά διαστήματα. Αντικατοπτρίζει την ιδέα ότι ο ήχος είναι πάντα παρών, ακόμα και όταν δεν τον αντιλαμβανόμαστε ενεργά. Έτσι εφιστά τους παρόντες της ακουστικής εμπειρίας στη προσοχή και τη συνειδητή ακρόαση στην εκτίμηση του ήχου. (Bonnet, 2012)

1. Friedrich Nietzsche Thus Spoke Zarathustra, 1999

Η ακρόαση είναι, στην ουσία, η πράξη της προσοχής. Είναι η πρακτική άσκηση για να φέρουμε οξυδέρκεια στην εμπειρία μας όπως αυτή ξεδιπλώνεται από στιγμή σε στιγμή. Η ακρόαση είναι κάτι ενσάρκωμένο: δεν είναι μια παθητική κατάσταση, κάτι αναπόφευκτο, ένα υποπροϊόν του να απλώς να ακούμε ήχους μέσω των αυτιών μας. Είναι κάτι φυσικό, δόνηση που γίνεται αισθητή στο δέρμα, στους ιστούς και τις κοιλότητες του σώματος. Έτσι, όταν ακούμε πραγματικά, έχουμε πρόσβαση σε μια πιο άμεση φυσική εμπειρία: κυριολεκτικά μια δεκτικότητα σε σήματα που λαμβάνουμε πέρα από τα φυσικά αισθητηριακά μας όρια, το δέρμα μας. (Conell, 2017)

Η Oliveros αναφέρει ότι η ακρόαση δεν είναι μόνο μια παθητική διαδικασία, αλλά περιλαμβάνει την κατευθυνόμενη προσοχή, την ερμηνεία και τη λήψη αποφάσεων, καθιστώντας την μια ενεργητική και συνειδητή διαδικασία. (Oliveros, 2005) "Ακρόαση είναι να κατευθύνεις την προσοχή σε αυτό που ακούς, να συγκεντρώνεις νόημα, να ερμηνεύεις και να αποφασίζεις για δράση".

«Η κβαντική ακρόαση είναι να ακούς περισσότερες από μία πραγματικότητες ταυτόχρονα» (Oliveros, 2005). «Ό,τι ακούγεται αλλάζει με την ακρόαση και αυτό, με τη σειρά του, αλλάζει τον ακροατή» (Oliveros, 2010). Στη διδασκαλία της συνθέτριας διακρίνεται μια έμμεση διάδραση μεταξύ των παράλληλων επιπέδων και μερών του χωροχρόνου. Εξηγεί «Η κβαντική ακρόαση δημιουργεί και αλλάζει ταυτόχρονα αυτό που γίνεται αντιληπτό. Όλοι οι ήχοι συμπεριλαμβάνονται στο πεδίο.. Η κβαντική ακρόαση είναι η ικανότητα να διακρίνεις ότι υπάρχει σε μια μόνο στιγμή-σημείο στο διάστημα (ένα παροδικό) ή ένα κβάντο». (Oliveros, 2010)

Η ακρόαση αγκαλιάζει τον ήχο με πολλούς διαφορετικούς τρόπους και, μέσα από το πλήθος των διαμορφώσεων που την καθορίζουν, δημιουργεί ένα τεράστιο σύμπλεγμα για την ονομασία ορισμό και την οριοθέτηση των διαφόρων μορφών της. Στην πραγματικότητα, πολυάριθμες θεωρίες για την ακρόαση έχουν διατυπωθεί στη βάση μιας συστηματικής κατηγοριοποίησης της ακρόασης με διαφορετικούς τρόπους.

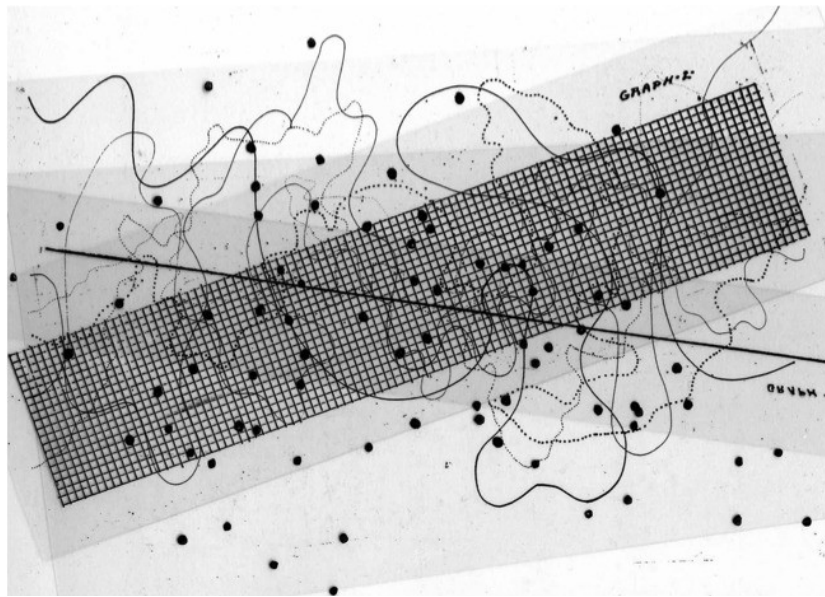
Το να ακούς σημαίνει να συμμετέχεις σε μια ενεργή διαδικασία εξερεύνησης και ανακάλυψης. Σημαίνει να είσαι ανοιχτός στο απροσδόκητο και να βρίσκεις νόημα στο εφήμερο και το παροδικό. (Toop, 2010)

Η ακρόαση λειτουργεί ως εμπειρική πρακτική που μας επιτρέπει να συνδεθούμε με τον κόσμο με έναν μοναδικό μυστικό τρόπο. Σε αντίθεση με την όραση, η οποία συχνά εστιάζει σε συγκεκριμένα αντικείμενα ή σκηνές, η ακρόαση είναι πανταχού παρούσα και περιλαμβάνει ένα ευρύτερο φάσμα πληροφοριών. Αυτή η ολιστική φύση της ακρόασης μας επιτρέπει να αντιλαμβανόμαστε λεπτομέρειες και αποχρώσεις της πραγματικότητας που αλλιώς θα περνούσαν απαρατήρητες.

Η πολυδιάστατη πρακτική της ακρόασης, τόσο στην καθημερινή ζωή όσο και στην καλλιτεχνική δημιουργία, μας υπενθυμίζει ότι ο ήχος είναι μια πλούσια και δυναμική διάσταση της ανθρώπινης εμπειρίας, που αξίζει να εξερευνηθεί.

Η ακρόαση είναι μια διαδραστική διαδικασία και για να συμβεί χρειάζεται πομπό και δέκτη. Δεν ακούγεται τίποτα αν δεν υπάρχει κάποιο ερέθισμα που προκαλεί τον ήχο. Δεν σημαίνει τίποτα ο ήχος αν δεν υπάρχει κάποιος, να τον ακροαστεί να τον αφουγκραστεί. Το να ακροάται κανείς σημαίνει ότι βρίσκεται στο παρόν, ότι συγχρονίζεται με αυτά που συμβαίνουν στο πέρασμα του χρόνου. Αναφερόμαστε σε οποιαδήποτε σύνδεση και αλληλεπίδραση συμβαίνει στιγμιαία.

Ο ήχος εκπέμπεται, διαδίδεται, επικοινωνεί, δονείται και αναταράσσεται, θέτει το σώμα σε κίνηση, το μυαλό να ονειρεύεται, τον αέρα να ταλαντεύεται. Φαινομενικά ξεφεύγει από τον ορισμό, ενώ έχει μια βαθύτερη έννοια (LaBelle, 2007).



Εικ. 1: Fontana Mix (Dark Grey) John Cage, 1981

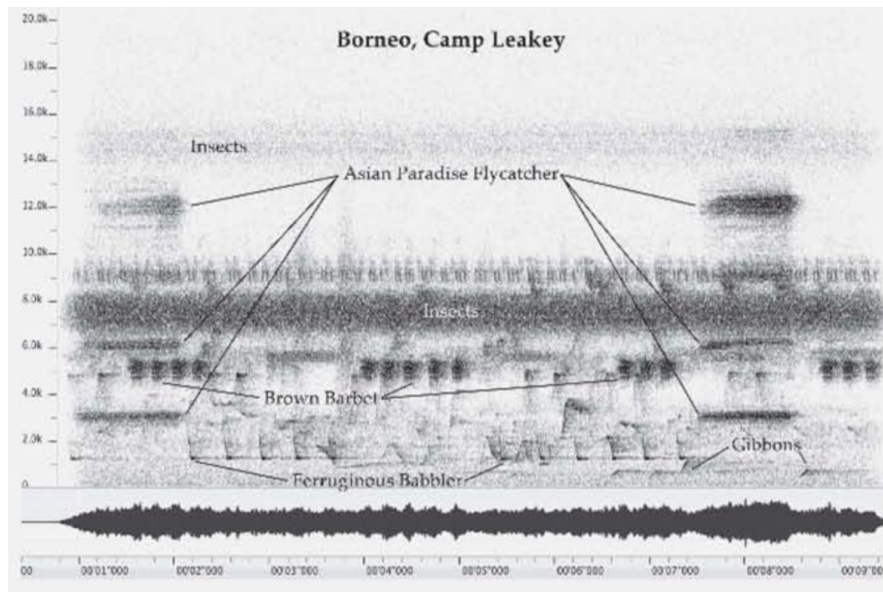
Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με κάποιες απόψεις που μοιράζεται η P. Oliveros γύρω από την αντίληψη για την ακρόαση στη διδασκαλία της που παρουσιάζονται στο βιβλίο quantum listening. Θεωρώ ότι αυτή η παράθεση μπορεί να συμπεριλάβει πολλούς τρόπους και ιδέες για τη σύνδεση της έννοιας της ακρόασης με την ύπαρξη μας και αποτελεί μια τίμια εισαγωγή στην κατανόηση της πολυεπίπεδης σημασίας του να ακροάται κανείς δηλαδή να αφουγκράζεται τον ήχο.

Η βαθιά ακρόαση είναι μια δια βίου πρακτική. Όσο περισσότερο ακούω τόσο περισσότερο μαθαίνω να ακούω....Η ακρόαση είναι το κλειδί της πολυεπίπεδης ύπαρξης, είναι όσο το δυνατόν περισσότεροι τρόποι σε όλα όσα μπορούν να ακουστούν όλη την ώρα ταυτόχρονα. Η βαθιά ακρόαση είναι η εξερεύνηση των σχέσεων μεταξύ οποιουδήποτε και όλων των ήχων, είτε είναι φυσικοί είτε τεχνολογικοί, είτε σκόπιμοι είτε ακούσιοι, είτε αληθινοί είτε φανταστικοί....

...Η ακοή είναι η παθητική βάση της ακρόασης, είναι ακούσια...Μπορούμε να ακούμε χωρίς να ακούμε. Ασυνείδητο: επιλέγουμε να ακούσουμε εσωτερικά ή εξωτερικά το παρελθόν το παρόν ή το μέλλον. Συνείδητο: η ακρόαση κατευθύνει ενεργά την προσοχή μας σε αυτό που ακούγεται στην αλληλεπίδραση ή στις σχέσεις του ήχου και των τρόπων προσοχής...Ακούμε για να ακούσουμε. Ακούμε προκειμένου να ερμηνεύσουμε τον κόσμο μας και να βιώσουμε το νόημα. Ο κόσμος μας είναι μια πολύπλοκη μήτρα δονούμενης ενέργειας, ύλης και αέρα, όπως ακριβώς είμαστε κι εμείς φτιαγμένοι από δονήσεις. Η δόνηση μας συνδέει με όλα τα όντα και με όλα τα αλληλοεξαρτώμενα πράγματα. Η βαθιά ακρόαση μας οδηγεί κάτω από την επιφάνεια της συνείδησής μας και μας βοηθά να αλλάξουμε ή να διαλύσουμε τα περιοριστικά όρια... - Pauline Oliveros, 2010

2.1 Ηχοτοπία

Το ηχητικό πεδίο, είτε θεωρείται ως φαινομενικό πεδίο ή ως ένας αστερισμός ηχητικών γεγονότων που διαπλέκονται και που συσσωρεύονται γύρω από την ακρόαση, συμφωνεί με οτιδήποτε κινείται. Το ηχητικό περιβάλλον που δημιουργείται σε ένα τόπο, αποτελεί την σύνθεση όλων των ήχων που ακούγονται και συμβαίνουν σε αυτόν, σε διάφορα επίπεδα του χώρου είτε είναι “βιολογικοί, γεωλογικοί ή ανθρωπογενείς” όπως παρατηρεί ο Bernard Krause (Krause, 1987). Αποτελεί μια γενικευμένη απόδοση του ορισμού του ηχοτοπίου. Το ηχοτοπίο αρχικά εισάγει στη μελέτη του περιβάλλοντος, ήχους που καταγράφονται και αναλύονται, προκειμένου να μελετηθεί η πολύπλοκη περιβαλλοντική, κοινωνική, ψυχολογική, γεωγραφική, αισθητική κατάσταση του τόπου, καθώς και η επίδραση που ασκείται στους οργανισμούς αυτών των οικοσυστημάτων.



Εικ. 2: Φασματογράφημα Borneo Biophony Bernie Krause Wild Soundscapes: Η φωνή του Φυσικού Κόσμου 2002 ... συμφωνίες πλασμάτων (ή, όπως τους αποκαλεί ο Krause, «βιοφωνίες»).

Ο παγκόσμιος οργανισμός τυποποίησης εξέδωσε έναν ορισμό για το ηχοτοπίο το 2014: «Ηχοτοπίο είναι ένα ακουστικό περιβάλλον όπως αντιλαμβάνεται ή βιώνεται και/ή γίνεται κατανοητό από έναν άνθρωπο ή ανθρώπους σε γενικό πλαίσιο» (ΕΛΟΤ, 1988).

Στα πλαίσια της επικοινωνίας μας με το εξωτερικό περιβάλλον, η ακοή αποτελεί βασικό σύστημα αντίληψης, κατανόησης και καθοδήγησης και λειτουργεί ως πληροφορία και προσανατολισμός. Ο ήχος μας θέτει σε εγρήγορση, μας αποσπά την προσοχή, ενώ συχνά λειτουργεί και ως μέσο οικειοποίησης του χώρου. Στο πλαίσιο αυτό, ο ήχος συμβάλλει στην εμπύχωση της πληροφορίας, λειτουργεί συχνά ως όριο διεπαφής, (auditory interface), τρόπος εμπλοκής, (engagement) και εμπύθισης, (immersion) του ακροατή... Το ανθρώπινο αυτί και ο εγκέφαλος έχουν την τάση να

απομακρύνουν τους ήχους, ως σημασιολογικά αδιάφορους και ανεπιθύμητους. Η ακουστική εμπειρία στο αστικό περιβάλλον είναι σε μεγάλο βαθμό αφαιρετική. Απομακρύνει ήχους για να επικεντρωθεί σε επιλεγμένα και σημασιολογικά σημαντικά ακουστικά σήματα-ηχοσήματα (Truax, 2001)

Η ακρόαση δεν έχει να κάνει μόνο με το τι ακούμε, αλλά και με το πώς ακούμε και πώς αυτό αλλάζει τον τρόπο με τον οποίο βιώνουμε τον κόσμο... Αλληλεπιδρά με το περιβάλλον και τα αντικείμενα, δημιουργώντας ένα σύνθετο πλέγμα αισθητηριακών εμπειριών. Ο ήχος δεν υπάρχει μεμονωμένα-είναι πάντα μέρος ενός ευρύτερου περιβάλλοντος. Αλληλεπιδρά με τον χώρο στον οποίο κατοικεί, αντηχεί, αντανακλά και μεταμορφώνεται σε ανταπόκριση προς το περιβάλλον του. (Toop, 2010)

Ας διασχίσουμε μία μεγάλη σύγχρονη πρωτεύουσα με τα αυτιά μας πιο προσεκτικά από ότι με τα μάτια μας. - Luigi Russolo, 1913

Η σημασία των φυσικών ήχων για τον άνθρωπο έγκειται στο γεγονός ότι δύναται να τον επηρεάσουν και να προκαλέσουν συναισθηματικές αντιδράσεις, οι οποίες αφορούν όλο το φάσμα των συναισθημάτων από φόβο και άγχος μέχρι την απόλυτη ηρεμία και γαλήνη. Επίσης, οι ήχοι της φύσης εμπλουτίζουν και προσδιορίζουν, τις ανθρώπινες εμπειρίες τόσο έντονα ώστε το άκουσμα ενός ήχου να μπορεί να ανασύρει την ανάμνηση μιας συγκεκριμένης εμπειρίας (Ετμεκτσόγλου, 2003).

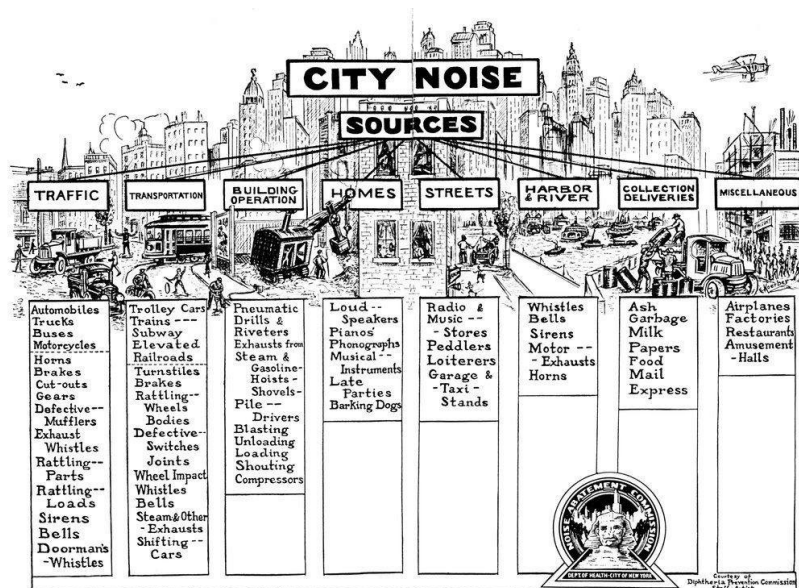
Ο χρόνος και ο χώρος της σύγχρονης πόλης βιώνονται ως ένα ρευστό στοιχείο, και όχι ως μια αμετάβλητη σύνθεση, αναδεικνύοντας τον ρόλο του ήχου ως μια βασική συνιστώσα της αστικής εμπειρίας. Ο ήχος της σύγχρονης πόλης, δεν αποτελεί ποτέ ένα ουδέτερο φαινόμενο, έχει δικό του κώδικα και μπορεί να μεταφραστεί ως μια ένδειξη, ένα σύμβολο ή μια κινητή επικράτεια, που προσδιορίζει ή και απελευθερώνει τον αστικό τόπο (Arkette, 2004).

Αντιλαμβανόμαστε τη σπουδαιότητα του ηχοτοπίου σε σχέση με τον άνθρωπο ως μια συνολική έννοια που μας καθορίζει και μας περιβάλλει καθορίζοντας τις πεποιθήσεις του ανθρώπου την επικοινωνία τα κοινωνικοπολιτικά και πολιτιστικά ζητούμενα ενός τόπου. Η ανάγκη για την αναγνώριση, νοηματοδότηση και κατανομή των ήχων του περιβάλλοντος αποτελεί ίσως μια αποστροφή του θορύβου ή χάους. Το αόριστο ηχοτοπίο της ζωής δημιουργείται από αλληπάλληλους ήχους/ θορύβους που αντανακλούν το απροσδιόριστο της καθημερινότητας μας, στα όρια του χώρου. Άλλοτε με θετικό πρόσημο άλλοτε με αρνητικό η σημασία των ηχητικών ερεθισμάτων σε όλο το εύρος τους, συμβάλλουν στη σημασία και στη διαμόρφωση του ηχητικού κανόνα, στην κατανόηση του χάους γύρω από τον προσανατολισμό του υποκειμένου. Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο καθένας έχει τα δικά του βιώματα, μνήμες, ερεθίσματα και αναφορές, αλλά και την εκάστοτε θέση του ακροατή, ο ήχος και πιο συγκεκριμένα η ακρόαση, αποκτά διαφορετικό χαρακτήρα, ταυτίζεται και δίνει άλλη αίσθηση, δημιουργώντας μια μοναδική εμπειρία κάθε φορά για τον καθένα. Αρκεί μόνο να θέλουμε να ακούσουμε συνειδητά.

Ο ένας ήχος προστίθεται πάνω στον άλλο και όλοι αυτοί οι αμέτρητοι ήχοι δημιουργούν το ηχοτοπίο της πόλης, που συχνά αναφέρεται ως αστικός θόρυβος. Ο θόρυβος, όπως και η μουσική, έχει άμεση σχέση με τα μέσα παραγωγής, δύνανται να αγοράζονται, να πωλούνται και να απαγορεύονται. (Attali, 1985).

2.2 Ηχοτοπία και θόρυβος

Στο επίπεδο της πόλης, ο ήχος ή το ηχοτοπίο μεταφράζεται ως αστικός θόρυβος, ο οποίος αποτελεί μια άσχημη, ανεπιθύμητη κατάσταση και η οποία πρέπει να λυθεί χρησιμοποιώντας αμυντικές τακτικές (Hellström, 2002). Ο αστικός θόρυβος προέρχεται από αλληπάλληλες πράξεις, διαφόρων πηγών που συμπληρώνουν τα αλληπάλληλα επίπεδα θορύβου. Σχεδόν κάθε δραστηριότητα στον κόσμο έχει ακουστική συνιστώσα. Η ίδια μας η δραστηριότητα προσθέτει συνεχώς στο ηχητικό τοπίο της πόλης εκατοντάδες καινούργιους ήχους κάθε δευτερόλεπτο.



Εικ.3: Edward Brown et al., Soundscape of the modern city, New York Department of Health 1930.

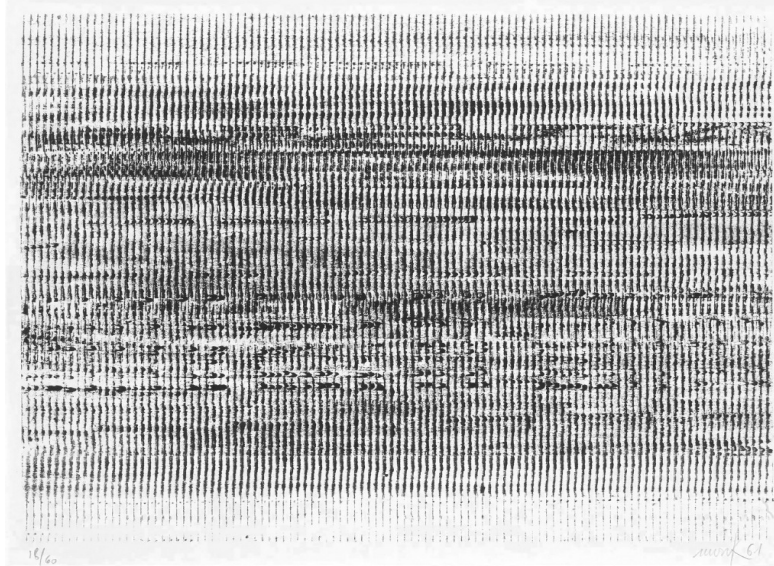
Το μυαλό μας συγχρονίζεται στον θόρυβο, οικειοποιείται και ασυναίσθητα αποβάλλει τους ήχους. Ο ήχος είναι ερμηνεύσιμος και απαραίτητος. Ο θόρυβος πάλι, είναι ερμηνεύσιμος, αλλά όχι πάντα απαραίτητος. Σύμφωνα με τη νομοθεσία αντιθορυβικής προστασίας των περισσότερων κρατών, ο θόρυβος ορίζεται ως ο μη επιθυμητός ήχος, ως μια ενόχληση. Αυτός είναι ένας ορισμός που δημιουργήθηκε στις αρχές του 20ου αιώνα, όταν οι επιστήμονες ανέπτυξαν τις πρώτες συσκευές ηλεκτρονικής επικοινωνίας.

Σήμερα στις ηχογραφήσεις από τις πόλεις δεν υπάρχει ησυχία, συνεχώς κάτι ακούγεται. Ενδιαφέρουσα μπορεί να είναι ακόμα η απουσία ήχων που υπό κανονικές συνθήκες ακούγονται σε έναν χώρο, αφού στην πραγματικότητα απόλυτη σιωπή δεν υπάρχει και αν εστιάσουμε, θα μπορούσαμε να φέρουμε στην επιφάνεια ηχοτοπία, που δεν είχαν την απαραίτητη ένταση για να πρωταγωνιστήσουν σε σχέση με άλλα. Είναι στιγμές που η σιωπή στην καθημερινότητα φαντάζει ιδανική, αλλά μπορεί να μην είναι φυσιολογική.

Ήχος σημαίνει κίνηση και η κίνηση παραπέμπει στη ζωή. Ένας κόσμος χωρίς ήχους θα ήταν ένας νεκρός κόσμος. Η ίδια αυτή η αυθύπαρκτη ροή του ήχου ενέπνευσε πολλούς καλλιτέχνες,

θεωρητικούς και επιστήμονες που προσέγγισαν ταυτόχρονα τη ζωή, την τέχνη και την επιστήμη να καταρρίψουν τα όρια στη δημιουργία και την εξερεύνηση. Ο ήχος χρειάζεται το χρόνο για να υπάρξει και ο ακροατής χρειάζεται χρόνο για να ακροαστεί τον ήχο. Αυτή η συνθήκη συμβαίνει αυθόρμητα παράλληλα με το βέλος του χρόνου. Είναι κομμάτι της ζωής και όσο υπάρχει κίνηση θα υπάρχει θόρυβος.

Τίποτα ουσιαστικό δε συμβαίνει μέσα στην απουσία του θορύβου. Ακούγοντας το θόρυβο, μπορεί κάποιος να κατανοήσει καλύτερα τον άνθρωπο, τα στοιχεία που τον καθοδηγούν, ακόμα και τις προσδοκίες του. — Jacques Attali, 1985



Εικ. 4: Heinz Mack Untitled 1961

ΘΟΡΥΒΟΣ

3.1 Ορισμοί και περιπτώσεις

Ο θόρυβος μπορεί να είναι ενοχλητικός με βάση το συναίσθημα μας. Για παράδειγμα ο θόρυβος που προέρχεται από γειτονικές και περαστικές πηγές μπορεί να είναι ανεπιθύμητος, αλλά το ίδιο δεν ισχύει για το θόρυβο που προκαλούμε εμείς οι ίδιοι. Οι εμβοές πέρα από την ψυχολογική και συναισθηματική κατάσταση του ατόμου απέναντι στο θόρυβο μπορούν να μειωθούν αν ο δέκτης προσανατολίζει την προσοχή του σε κάτι άλλο. Οι θόρυβοι άλλοτε μας καλούν να τους εξερευνήσουμε και άλλοτε μας απωθούν.

Από την άλλη, το να παράγει κάποιος θόρυβο μπορεί να σημαίνει την κατάκτηση ενός δικαιώματος, την ελευθερία ύπαρξης, την απόκτηση του λόγου, σε αντίθεση με το θόρυβο της εξουσίας που μπορεί να χειραγωγήσει, ακόμα και να επιβάλλει πλήρη σιωπή, αλλά παράλληλα να αποτελέσει και όπλο ενάντια σε αυτή. Οι ανθρωπιστικές επιστήμες και οι καλλιτεχνικές πρακτικές αποδέχονται τον

θόρυβο ως ένα πολύπλοκο κοινωνικό κατασκευάσμα, αλλά και ως ένα δείγμα ελευθερίας, που σχηματοποιείται μέσα από το αστικό περιβάλλον, αποτελώντας ένα πεδίο που χρήζει λεπτομερειακής μελέτης (LaBelle 2010), φανερώνοντας πολλαπλές πτυχές των τόπων της πόλης, τόσο για τις επιστήμες, όσο και για τον ίδιο τον αρχιτεκτονικό και αστικό σχεδιασμό.

Ο θόρυβος είναι μια φυσική συνθήκη η οποία προϋπάρχει πριν από τον άνθρωπο. Δεν αποτελεί αρνητικό ορισμό παρά μόνο όταν έχει επιβλαβείς συνέπειες στον άνθρωπο και στο περιβάλλον. Το μεγαλύτερο ποσοστό της ηχητικής πληροφορίας του ηχοτοπίου αποτελεί θόρυβο, είτε πρόκειται για αστικό ή αγροτικό ηχοτοπίο, επομένως στο πλαίσιο του ηχοτοπίου ο θόρυβος αποκτά μεγαλύτερη σημασία.

Στη σύγχρονη μουσική έρευνα, ο John Cage υποστήριζε πως, όσον αφορά το αστικό ηχητικό περιβάλλον, όπου και να βρισκόμαστε, το αντιλαμβανόμαστε ως θόρυβο. Όταν το αγνοούμε μας ενοχλεί, και όταν το ακούμε συνειδητά, το βρίσκουμε αναπάντεχα συναρπαστικό (Cage and Kostelanetz, 1991).

Ο θόρυβος αποτελεί την βάση του αισθητηρίου της ακοής, ενυπάρχει σε κάθε ηχητική πληροφορία, σε όλο το φάσμα της ακουστικής διαδικασίας, και κρύβεται πίσω από την ύπαρξη του ηχοχρώματος, του φθόγγου, της συχνότητας (Evens, 2005).

Σύμφωνα με τον Ανδρέα Μνιέστρη, (2016) στο δοκίμιο "Θόρυβος": η λέξη και το νόημα ή οι περιπέτειες μιας απούσας κυριολεξίας η λέξη θόρυβος είναι μια από τις αρχαιότερες λέξεις στην ελληνική γλώσσα.. Μερικές από τις σημασίες της έπρεπε να ήταν: "σύμμικτος βοή εκ φωνών ή κρότων, ταραχή, σάλαγος, Ιδ[ίως] συγκεχυμένη βοή πολυπληθούς συγκεντρώσεως ανθρώπων", "κραυγή επιδοκιμασίας ή αποδοκιμασίας", "παράπονο, γογγυσμός", "συνεκδ[οχικά] ταραχή, σύγχυσις", "φήμη, γενική και ζωηρά συζήτησις περί τινος πράγμ[ατος] ή προσ[ώπου]" . Η ίδια λέξη συνεχίζει να σημαίνει, στα μεσαιωνικά ελληνικά 1) Φασαρία, σάλαγος 2) (Συνεκδ.) φασαρία, αναταραχή· σύγχυση 3) Σύγχυση του νου, ταραχή· φόβος.

Κατά τον Μπαμπινιώτη³ η κατάληξη -βος είναι χαρακτηριστική σε λέξεις που δηλώνουν ήχους (φλοίσ-βος, ίαμ-βος, διθύραμ-βος κλπ.). Τό πρώτο μέρος, το θέμα θορυ-, προέρχεται από την ινδοευρωπαϊκή ρίζα *dher(w) που σημαίνει "θορυβώ, μουρμουρίζω"... Όσο για την χρήση της στην ελληνική γλώσσα σήμερα, παραθέτω στη συνέχεια αυτούσια την παράγραφο που αφορά το λήμμα: θόρυβος στο Λεξικό του Τριανταφυλλίδη² θόρυβος ο [θόρινος] Ο19 : 1. α1. ήχος δυνατός, όχι αρμονικός, που μας δημιουργεί ένα δυσάρεστο ακουστικό αίσθημα. α2. ήχοι δυνατοί, συγκεχυμένοι και ανάμεικτοι με φωνές. dhrānati σημαίνει "αντηχεί" ενώ drunjus στα γοθτικά σημαίνει "κραυγή" και drōhnen στα γερμανικά "βροντώ" . Από τη ρίζα αυτή προέρχονται και οι λέξεις α-θρό-ος, θρή-νος, θρύ-λος, [υπο]τον-θορ-ύζω (δηλ. μουρμουρίζω) και από τα μεσαιωνικά ελληνικά το θρο-ίζω." (Μνιέστρης, 2016)

2. Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής (Τριανταφυλλίδη) (εφεξής ΛΚΝ) online εδώ: http://www.greek-language.gr/greekLang/medieval_greek/kriaras/λήμμα: θόρυβος.

3. Γεωργίου Δ. Μπαμπινιώτη, Ετυμολογικό Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε.–Αθήνα 2010, λήμμα: θόρυβος.

3. 2 Θόρυβος και έννοιες

Ο θόρυβος στα διάφορα πρόσωπα του, συνδέεται έμμεσα ή άμεσα με την εντροπία (χαοτικές πράξεις στη φύση), το λευκό θόρυβο, την κίνηση και οτιδήποτε φυσικό (οργανικότητα, μοναδικότητα), την απουσία νοήματος (αδυναμία αναγνώρισης ή σύνδεσης του ήχου με κάποια ανάμνηση ή εμπειρική γνώση), την πληροφορία (πολυπλοκότητα στην απόδοση του νοήματος), τη κοινωνιολογία (εξουσία ή αντίσταση), το λάθος και τα παράσιτα, τη φθορά, τους ενοχλητικούς ήχους (περιβαλλοντική ακουστική, ηχορύπανση, τη μουσική με πολλά επιμέρους πεδία να προσδιορίζουν την έννοια.

Η έννοια της εντροπίας, η οποία προέρχεται από τη θερμοδυναμική, αναφέρεται στο βαθμό αταξίας ή αβεβαιότητας σε ένα σύστημα. Συνθήκη χάους και γεννήτρια δημιουργίας. Η αταξία που διέπει το περιβάλλον μας, που αντικατοπτρίζει τη σκέψη και τη δράση μας. Η εντροπία που καθορίζει μια κατάσταση μονοκατευθυντική χωρίς επιστροφή αλλά και το βέλος που ορίζει την κατεύθυνση του χρόνου. Η μη αναστρέψιμη αταξία που τείνει φυσικά το σύμπαν μέχρι εξαντλήσεως της ενεργειακών του αποθεμάτων. Η αναπόφευκτη, μοιραία αναγκαιότητα του απροσδόκητου μονόδρομου χρόνου, της αναπόφευκτης φθοράς, του χάους. Η δημιουργία, η συνάντηση, η διαδρομή, η τυχαιότητα.

Η εντροπία είναι ταυτόχρονα αταξία, μια διάθεση ματαιότητας, μια αμφιλεγόμενη συνθήκη, διαφυγή προς την ελευθερία, ο αυτοσχεδιασμός το απροσδιόριστο, πιθανό, το χάος, η ταύτιση με την πληροφορία, η βεβαιότητα ενός θερμικού θανάτου. Είναι ένας όρος που αφορά τις μεταβολές συστημάτων και ορίζεται βάσει αυτών. Εμπεριέχει τη λέξη τροπή- και συνδέεται άρρηκτα με τη μεταβολή και αλλαγή των καταστάσεων. Η φύση διέπεται από εντροπία καθώς κινείται διαρκώς προς την αταξία μέχρι να φτάσει σε μέγιστη εντροπία άρα ισορροπία. Ένα σύστημα κινείται γύρω από αυτή και επανέρχεται πάντα σε αυτή σε οποιαδήποτε χωρο-χρονική κλίμακα. Οι νέες τάξεις που δημιουργούνται από συστήματα που βρίσκονται σε σταθερή και προβλέψιμη αταξία είναι απαραίτητες για την πολυπλοκότητα της εξέλιξης.

Σύμφωνα με τον Claude Shannon⁴ στην Πληροφορική η επιθυμητή πληροφορία είναι το σήμα και η ανεπιθύμητη πληροφορία είναι ο θόρυβος. Η εντροπία ως μέτρο αβεβαιότητας στην Επιστήμη της πληροφορίας αποτελεί το μέτρο της ελευθερίας της επιλογής σε ένα μήνυμα, όπου όσο πιο απίθανο είναι ένα γεγονός να συμβεί τόσο περισσότερη πληροφορία περιέχει, άρα και υψηλότερη εντροπία. Όταν η πληροφορία είναι μεγάλη, άρα και η εντροπία είναι υψηλή γίνεται ένας παράγοντας ελευθερίας όπου τα πράγματα είναι λιγότερο δεδομένα και οι πιθανές επιλογές περισσότερες ενώ έτσι παράλληλα ευνοείται η υπερπληροφόρηση.

Πιθανότητες Θορύβου..

Ο θόρυβος είναι τα πάντα. Η συσσώρευση όλων των δυνατοτήτων. Όλοι οι ήχοι και οι συχνότητες που λειτουργούν και είναι τοποθετημένες προσθετικά, το αποκορύφωμα της πραγματικότητας, που αποτυπώνεται στο κενό, την τύχη και την εντροπία. Ο θόρυβος δεν είναι τίποτα, δεν έχει ύλη, είναι απλώς ένα σύμβολο: παραμόρφωση, ασυμφωνία, αποσύνθεση, αλλοίωση, φθορά, θάνατος, εξάφaniση του περιεχομένου. Ο θόρυβος είναι αντικειμενικός, επιστημονικά καθορισμένος, με προβλέψιμα χαρακτηριστικά και συγκεκριμένες εφαρμογές, μετρήσιμος και ελεγχόμενος.

4. Ο Claude Elwood Shannon Απριλίου (1916 – 2001) ήταν Αμερικανός μαθηματικός, ηλεκτρολόγος μηχανικός, επιστήμονας υπολογιστών και κρυπτογράφος, γνωστός ως «ο πατέρας της θεωρίας πληροφορίας».

Ο θόρυβος είναι ζωή, δημιουργία, ελευθερία η δυνατότητας της ατομικότητας, πανταχού παρών και πάντα μοναδικός, πάντα εξελισσόμενος η επιτομή εποικοδομητικής και καταστροφικής ανατροφοδότησης. Είναι ταυτόχρονα η αλλοίωση, αποδυνάμωση, σηματοδοτεί το τέλος της σαφήνειας και του σκοπού. Συνυφασμένος με τη διχόνοια, τη σύγχυση, τη κατάθλιψη, θολώνει και κατακλύζει. Είναι εντροπία, η απόλυτη αταξία, η φθορά και λήθη, τα μονοπάτια της σήψης και της αποσύνθεσης. Ο θόρυβος υπερφορτώνει και επιβάλλει τη δημιουργία νέας ζωής και νέων μορφών μέσω του θανάτου άλλων. Είναι δύναμη, εξουσία, υποταγή και αντίσταση. Κατακτά και αφανίζει τον μη θόρυβο και δεν μπορεί να κατασταλεί με τίποτα λιγότερο από περισσότερο θόρυβο. Είναι λάθος σε ένα σύστημα, απουσία νοήματος, ενόχληση, παράβαση, διαστροφή, αντι-στιδήποτε. Ο θόρυβος ορίζεται από αυτό που δεν είναι, από αυτό στο οποίο αντιτίθεται, σοκάρει, διαστρεβλώνει, περιφρονεί την αλήθεια.

Ο θόρυβος είναι παντοτινός, αδιάκοπος, το μόνο σίγουρο πράγμα που θα ξεπεράσει όλα τα άλλα, μη αναστρέψιμος και άπειρος σε χρόνο και διάσταση. Είναι ταυτόχρονα στιγμιαίος, μετατοπίζεται συνεχώς, υποδηλώνει κίνηση, ζωή και χειρονομίες. Ο θόρυβος είναι ένα φυσιολογικό και αναπόσπαστο μέρος του φυσικού κόσμου. Οι ήχοι των ζώων και των καταιγίδων, τα μοτίβα των σύννεφων και των μαζών. Είναι αφύσικος, ανωμαλία, διακοπή και διατάραξη. Ο θόρυβος αποτελεί παράδειγμα γενετικών μεταλλάξεων, επιληπτικών κρίσεων, δυσλειτουργιών, οικολογικής ρύπανσης κοινωνικής και αντικοινωνικής ρύπανσης. Ο θόρυβος ανήκει στις μηχανές, τα λάθη και τα παράσιτα. Ο θόρυβος είναι η ευρύτερη δυνατή παλέτα ηχητικών χρωμάτων και υφών. Ο θόρυβος είναι μια πρόσκληση στην καινοτομία, τη δεξιολογία για ευτυχή ατυχήματα, μπορεί να εκφράσει την αφηρημένη σκέψη όπως ο λευκός καμβάς και η σιωπή. Ο θόρυβος είναι μια κραυγή κατά της εμπορευματοποίησης και του καπιταλισμού. Παίρνει θέση ενάντια στο κατεστημένο, ενάντια στις συντηρητικές αξίες και κοινωνικές δομές. Είναι ελευθερία, απελευθέρωση από κανόνες, πρότυπα, προσδοκίες και περιορισμούς. Ο θόρυβος είναι ανομία, αναρχία, αντισυμβατικότητα. Ο θόρυβος είναι χάος, απρόβλεπτος, ανεξέλεγκτος, απροσδιόριστος. Καθιστά την αλήθεια, την ασφάλεια, τη γνώση και τη βεβαιότητα παρωχημένες, ανέφικτες και ανύπαρκτες, απαραίτητες για την εξέλιξη του σύμπαντος. Ο θόρυβος είναι τα πάντα και το τίποτα. Το σύνολο της ύπαρξης μέσα από την ανυπαρξία του.

Η σημασία και παρουσία του, είτε με άμεσο ακουστό αποτύπωμα όπως είναι συνυφασμένη η έννοια του, είτε με έμμεσο ρόλο είναι καθοριστική στη ζωή και στις τέχνες γενικότερα. Με σκοπό την απόδοση μιας ενημερωμένης λίστας περιπτώσεων θορύβου που καλύπτουν ένα μεγάλο εύρος της ερμηνείας του, προτείνονται κάποια πειράματα, θεωρίες και πρακτικές ανά τα χρόνια γύρω από τη μουσική και ότι αυτή συνεπάγεται.

...Κι αν ο θάνατος δεν είναι παρά ήχος... ηλεκτρικός θόρυβος... τον ακούς για πάντα... ήχος παντού... ομοιόμορφος, λευκός... — Don DeLillo, 1985

4.1 Ηλεκτροακουστική / Ηλεκτρονική Μουσική

Από τη συγκεκριμένη μουσική έως τα διαδραστικά περιβάλλοντα, τα διάφορα είδη ηλεκτρονικής μουσικής, οι δράσεις και παραστάσεις (performances), τα μέσα επικοινωνίας κ.α., η ηχητική επεξεργασία είναι πλέον καλά αποδεκτή και ενσωματωμένη στη σύγχρονη πρακτική. Η τεχνολογία διευκολύνει περισσότερο από ποτέ την ανάπτυξη, την επεξεργασία και χρήση του ήχου και συνεπώς την πρωτοπορία στη μουσική και στα πληθώρα πεδία τεχνών που αναπτύσσονται και χρησιμοποιούν τον ήχο ως μέσο, πηγή έμπνευσης και υλικό δημιουργίας.

Κάθε ακουστή τέχνη αποτελείται από ένα διαφορετικό σύνολο πρακτικών που εστιάζει στην ακουστική διέγερση και χρησιμοποιεί δύο βασικά συστατικά: τον ήχο και την ακρόαση. Σε αντίθεση με την ακοή που είναι φυσική και ακούσια, η ακρόαση συμβαίνει όταν κάποιος συνειδητοποιεί και αφουγκράζεται τον ήχο, εμπλέκει τη σκέψη, τα ερεθίσματα, τη ψυχική του κατάσταση και το περιβάλλον του για να του δώσει νόημα και να τον αποκωδικοποιήσει. Αυτή η ακουστική διέγερση που απασχολεί πολλούς σύγχρονους δημιουργούς, συναντάται σε γόνιμες διασταυρώσεις του ήχου με άλλα μέσα, πεδία, επιστήμες, τεχνολογίες και τέχνες και γεννά έναν πλούσιο ορίζοντα ιδεών και μεθόδων.

Οι τεχνολογίες που χρησιμοποιούνται για την παραγωγή του ήχου και κατ'επέκταση της μουσικής σύνθεσης είναι μια υλοποίηση της ανθρώπινης παρόρμησης να δημιουργήσει είτε να ηχογραφήσει και να χειριστεί τον ήχο. Πολλοί επίσης είναι αυτοί που δημιουργούν και πειραματίζονται με δικά τους συστήματα και αλγορίθμους, ή αυτοσχέδιες γεννήτριες και εφέ ως μέρος των συνθέσεων τους. Συγκεκριμένα όμως, η ζωντανή ηλεκτροακουστική ή ηλεκτρονική μουσική (live electronic music) εκτελείται σε πραγματικό χρόνο και υφίσταται επεξεργασία μέσω ηλεκτρονικών είτε ψηφιακών επεξεργαστών που δύνανται να ενεργοποιούν, να ελέγχουν και να μεταμορφώνουν τον παραγόμενο ήχο με οποιοδήποτε τρόπο μπορούσε ποτέ κανείς να φανταστεί.

Η σύνθεση ήχου με εξωτερικά αναλογικά μηχανήματα και μέσα (analog hardware systems) αρχικά πρωτοεμφανίζεται σε στούντιο ηλεκτρονικής μουσικής της δεκαετίας του 1950. Τα αναλογικά συστήματα χρησιμοποιούσαν προσαρμοσμένες συλλογές γεννητριών και επεξεργαστών ηχητικών σημάτων όπως ταλαντωτές, φίλτρα και διαμορφωτές. Οι συχνότητες, διάρκειες και τα πλάτη των ήχων μπορούσαν να ελεγχθούν αυθαίρετα και να συνδυαστούν με τρόπους που δεν ήταν δυνατοί με τα παραδοσιακά όργανα. Η τεχνολογία της ηλεκτρονικής μουσικής ενσωματώνει και επεκτείνει τις δυνατότητες των προηγούμενων εργαλείων και τον επαναπροσδιορισμό του ανθρώπινου ρόλου. Το 1957 ο Max Mathews⁵ έγραψε την πρώτη γλώσσα μουσικού προγραμματισμού MUSIC I⁶ και χάρη σε εκείνον το όραμα σύνθεσης μουσικής από υπολογιστή έγινε πραγματικότητα.

Εδώ και σχεδόν ένα αιώνα η τεχνολογική εκθετική ανάπτυξη σε συνδυασμό με τις δυνατότητες του ψηφιακού χειρισμού και της τεχνητής νοημοσύνης, οδηγούν σε πραγματικά απεριόριστες εφαρμογές και καινοτομίες. Επιπλέον διανύουμε μια εποχή όπου η γνώση της μηχανής, ο αποθηκευτικός χώρος με την υπολογιστική δύναμη και η εύκολη πρόσβαση στις επιστήμες και την πληροφορία, οδηγεί τους καλλιτέχνες να σχεδιάζουν τα δικά τους συστήματα συνδυάζοντας διάφορους γνωστικούς τομείς και

πρακτικές με προσωπική έρευνα και αισθητική τριβή, ανοίγοντας έτσι νέους ορίζοντες και προκλήσεις. Φυσικά, πολλοί διερευνούν τις εναλλακτικές επιδράσεις του σχεδιασμού νέων σύνθετων συστημάτων, δημιουργώντας αυτοσχέδια όργανα και εργαλεία ελέγχου (controllers), δίκτυα και γενετικά συστήματα. Μελετούν τις διάφορες πτυχές του ήχου, τη σχέση του με το χώρο, και την κίνηση στο χρόνο, την αντίληψη του ήχου από τον εκάστοτε ακροατή, τη χωροποίηση του και την παραγωγή του είτε με την παρέμβαση του ανθρώπινου παράγοντα είτε όχι.

Αν κάτι μας δίδαξε ο εικοστός αιώνας είναι ότι, τελικώς, η μουσική δεν είναι αποκλειστικώς ανθρώπινη δραστηριότητα, δεν εντάσσεται στην ανθρωποκεντρική ερμηνεία της έννοιας της τέχνης. Είναι ένα αιώνιο, ατέρμον και ακμάζον συνεχές ήχων, πάντα οργανωμένων ατομικά ή συλλογικά, πολυπαραμετρικό, πολυσυμμετοχικό, πολυχρονικό και πολυχωρικό, μια ατέρμονη κίνηση σε επαναλήψεις, σε αναμασήσεις ή σε ρήξεις. (Λώτης, 2023)

4.2 Αυτοσχεδιασμός

Ο Alterhaug εξηγεί την προέλευση και τη σημασία της λέξης «αυτοσχεδιασμός», καθώς και δίνει εικόνα ενός ενδιαφέροντος προβληματισμού, ως εξής: «Ο όρος προέρχεται από τη ρητορική λέξη της αρχαιότητας με την ονομασία *improvisus*. Αν επιχειρήσουμε να μεταφράσουμε αυτή τη λέξη, το λατινικό ρήμα *videre* σημαίνει «βλέπω», σε συζυγή μορφή *visus* μεταφράζεται σε «βλέπω», *pro* σε «πριν» και *im* σημαίνει «όχι».» Η συναρμολόγηση των τμημάτων της λέξης θα πρέπει λοιπόν να προσδώσει τη σημασία «όχι πριν το δει» (Furu, 2007)

Ο αυτοσχεδιασμός συμβαδίζει με τον αυθορμητισμό, την αλληλεπίδραση, την μονόδρομο χρόνο, τη μνήμη, το υποσυνείδητο και το τυχαίο. Θα μπορούσαμε να αποδεχτούμε ότι είναι η πιο κοντινή μέθοδος και πρακτική στις φυσικές και βιολογικές σχέσεις. Οι ενέργειες που συμβαίνουν στη φύση δεν μπορούν ποτέ να επαναληφθούν, αφού αποδίδονται σε αμέτρητες και ατέρμονες χαοτικές πράξεις και αλληλεπιδράσεις σε οποιαδήποτε κλίμακα και χρόνο μπορεί να φανταστεί κανείς.

Ο καταστροφικός χαρακτήρας έχει τη συνείδηση του ιστορικού ανθρώπου, του οποίου το βαθύτερο συναίσθημα είναι μια ανυπέρβλητη δυσπιστία απέναντι στην πορεία των πραγμάτων και μια ετοιμότητα ανά πάσα στιγμή να αναγνωρίσει ότι όλα μπορούν να πάνε στραβά. Επομένως, ο καταστροφικός χαρακτήρας είναι η ίδια η αξιοπιστία. Ο καταστροφικός χαρακτήρας δεν βλέπει τίποτα μόνιμο. Αλλά γι' αυτόν ακριβώς το λόγο βλέπει παντού τρόπους που άλλοι συναντούν εμπόδια. Όχι πάντα με ωμή βία, μερικές φορές με την πιο εκλεπτυσμένη. Καμία στιγμή δεν μπορεί να ξέρει τι θα φέρει η επόμενη." - Walter Benjamin⁴⁶

Ο θόρυβος εννοιολογικά έχει να κάνει με τη ζωή και το θάνατο, τόσο στην απόδοση όσο και στον τεχνολογικά διαμεσολαβημένο ήχο των ηχογραφήσεων. Η ζωντάνια έχει να κάνει με τις συνδέσεις μεταξύ της εκτέλεσης και της ενσάρκωσης, οι οποίες μετατρέπουν περαστικές στιγμές σε χαρακτηριστικά σημεία παρατήρησης. Παράλληλα δίνεται η εντύπωση της μη επαναληψιμότητας κάτι που οδηγεί σε συνθήκες γέννησης και καταστροφής. Ο θάνατος τους, με τη σειρά του, βοηθά τους απομακρυσμένους από την πραγματικότητα ακροατές να αναγνωρίσουν τις συναισθηματικές τους εμπειρίες, υποδέχονται τους νέους ήχους ή θορύβους χωρίς να δεν δεσμεύονται στη σημασία τους.

Στην περίπτωση του αυτοσχεδιασμού, προσφέρεται μια επίφαση σκοπού, αλλά αυτός ο σκοπός είναι

η ίδια καταστροφή του σκοπού και η στοχευμένη δράση, η οποία προκαλεί την απόλυτη καταστροφή. Ο αυτοσχεδιασμός από τη μία εμβαθύνει σε ενστικτώδης και εμπειρικές ενέργειες σε άμεση κβαντική αλληλεπίδραση με το ηχητικό περιβάλλον, τον αυτοσχεδιασμό στη μουσική, ειδικά σε κοινωνικά πλαίσια και συνδυασμό με την πειραματική προσέγγιση, μπορεί να ενισχύσει την κοινωνική συνοχή, την αυτο-έκφραση και την καινοτομία, δημιουργώντας ένα πλούσιο και διαφοροποιημένο πολιτιστικό περιβάλλον. Οι πρακτικές που είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια είναι κατά βάση αυτοσχεδιαστικές και προκύπτουν από τον πειραματισμό.

Ο αυτοσχεδιασμός δεν είναι τεχνική αλλά συνεπάγεται στη δημιουργία θορύβου από την άποψη ότι προσδίδει ένα ατέρμον περιβάλλον για ηχητικά συμβάντα. Ειδικότερα στη παραγωγή και σύνθεση ήχου ο αυτοσχεδιασμός συναντάται σε συνθέσεις που συμβαίνουν σε πραγματικό χρόνο αγκαλιάζουν τα ευτυχή λάθη ή τυχαία συμβάντα και εμπνέουν σε μια συνεχή κατάσταση πειραματισμού με τα εργαλεία το χώρο και το χρόνο.

4.3 Πρώιμα Πειράματα

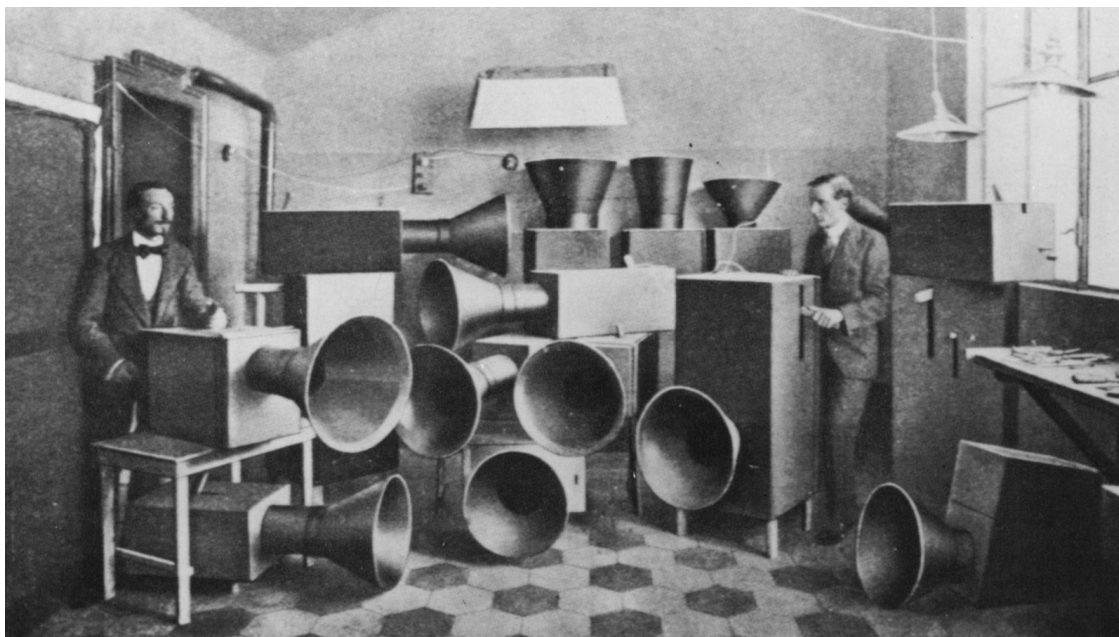
Ο όρος πειραματική μουσική αναφέρεται σε μια μορφή μουσικής που έχει άγνωστο αποτέλεσμα: ένα πείραμα. Καθώς η λέξη πειραματική σημαίνει «βασισμένη ή προερχόμενη από ένα πείραμα ή πειράματα» (Allen, 2001). Η πειραματική μουσική μπορεί επομένως να αναφέρεται σε οποιαδήποτε μουσική που έχει άγνωστο αποτέλεσμα: είτε ως μέρος της διαδικασίας σύνθεσής της είτε όταν εκτελείται, και μερικές φορές ακόμη και τα δύο. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον John Cage για να περιγράψει τη μουσική που ο ίδιος συμμετείχε στη δημιουργία της στις αρχές της δεκαετίας του '50 (Cage, 1973).

Αργότερα ο ίδιος όρος και χρησιμοποιήθηκε ως ορισμός από τον Άγγλο μουσικολόγο και κριτικό Michael Nyman για να ορίσει ένα συγκεκριμένο κίνημα της εποχής της μοντέρνας μουσικής της δεκαετίας του '50 και του '60 στο βιβλίο του *Experimental Music - Cage and beyond*. Από αυτό το κίνημα και την εποχή γεννήθηκε ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός ως είδος μέσα στην πειραματική μουσική, και γι' αυτό ίσως είναι σημαντικό ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός να εξετάζεται σε σχέση με άλλες πειραματικές μουσικές της ίδιας περιόδου.

Η μουσική προσεγγίζει τον θόρυβο ως ήχο, και την διαρκώς αυξανόμενη χρήση της μηχανής, που πραγματοποιείται μέσα από την ανθρώπινη εργασία, ως έναν μουσικό ήχο. Οι πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα ήταν μια εποχή ταχείας βιομηχανικής και τεχνολογικής ανάπτυξης, η οποία ενέπνευσε καλλιτέχνες να ενσωματώσουν τον θόρυβο στη μουσική τους, ενώ εισάγει για πρώτη φορά την έννοια του ηχοτοπίου, στην αισθητική της μουσικής.

4.4 Απελευθέρωση Θορύβου

Σύμφωνα με τον Luigi Russolo⁹, η αρχαιότητα ήταν συνώνυμη με τη σιωπή και ο αληθινός θόρυβος δημιουργήθηκε με τη γέννηση της μηχανής στις αρχές του 19ου αιώνα. Πειραματίστηκαν με τον θόρυβο ως πηγή στη μουσική σύνθεση, υποστήριξε ότι η παραδοσιακή μουσική είχε εξαντλήσει τις δυνατότητές της και ότι οι θόρυβοι της βιομηχανικής εποχής μπορούσαν να προσφέρουν νέες ηχητικές προοπτικές. Ο ίδιος σχεδίασε και κατασκεύασε συσκευές παραγωγής θορύβου που ονόμασε *Intonarumori*.



Εικ 5: Ugo Piatti and the Intonarumori. Ένα φουτουριστικό έργο τέχνης με όργανα κατασκευασμένα από τον Russolo (The Art of Noise by Luigi Russolo 1913). Η εικόνα τραβήχτηκε σε δημόσιο τομέα, και αποτυπώνει την ανθρώπινη εργασία ως σύνθεση με όργανα και μουσική.

Η ποικιλία των θορύβων είναι άπειρη. Αν σήμερα, όταν έχουμε ίσως χίλιες διαφορετικές μηχανές, μπορούμε να διακρίνουμε χίλιους διαφορετικούς θορύβους, αύριο, καθώς οι νέες μηχανές πολλαπλασιάζονται, θα είμαστε σε θέση να διακρίνουμε δέκα, είκοσι ή τριάντα χιλιάδες διαφορετικούς θορύβους, όχι απλώς με έναν απλό μιμητικό τρόπο, αλλά να τους συνδυάζουμε σύμφωνα με τη φαντασία μας. - Luigi Russolo, 1913

Ο Ferruccio Busoni¹⁰ είναι ίσως ο πιο συχνά αναφερόμενος από τους οραματιστές. Στο έργο του *Sketch of a New Esthetic of Music* (Busoni 1906/1911) περιγράφει τα πειράματά του για να ξεφύγει από τα όρια των παραδοσιακών τονικών δομών. «Η μουσική γεννιέται ελεύθερη- και το να κερδίσει την ελευθερία είναι το πεπρωμένο της»

Ο ζωγράφος/ ποιητής/φιλόσοφος Nikolai Kulbin¹¹ σε ένα άρθρο με τίτλο «Svobodnaya Musica, 2010» («Ελεύθερη μουσική»), γράφει: «Οι άνθρωποι είναι όργανα μιας ζωντανής γης - και τα κύτταρα του σώματός της. Η συμφωνία της κοσμικής συναυλίας είναι η μουσική της φύσης - η φυσική «ελεύθερη μουσική». (Smirnov, 2013)

5. Ο Max Neuhaus (1939 - 2009) ήταν Αμερικανός μουσικός, συνθέτης και καλλιτέχνης, ο οποίος ήταν γνωστός για το έργο του στη σύγχρονη προσέγγιση της μουσικής τη δεκαετία του 1960 και τις ηχητικές εγκαταστάσεις 6. Ο Mathews εξέλιξε μαζί με άλλους τη MUSIC I στην οικογένεια γλωσσών μουσικού προγραμματισμού MUSIC N. Θεωρείται ο πατέρας της μουσικής μέσω υπολογιστών (computer music) και μία από τις διασημότερες γλώσσες μουσικού προγραμματισμού η MAX της Cycling '74 είναι ονομασμένη προς τιμήν του.

7. Ο Claude-Achille Debussy (1862- 1918) ήταν Γάλλος συνθέτης. Θεωρείται ο κύριος εκπρόσωπος του κινήματος του μουσικού ιμπρεσιονισμού, αν και ο ίδιος δεν αποδεχόταν τον χαρακτηρισμό αυτό.

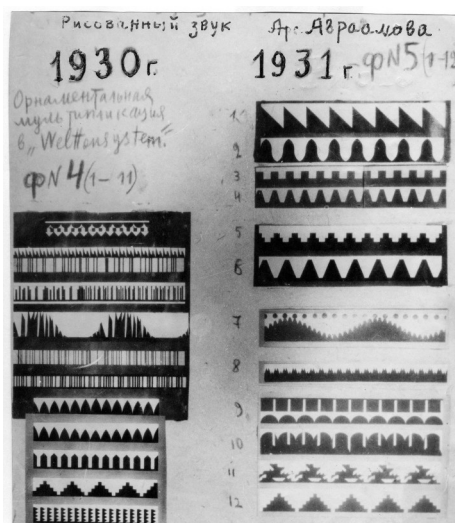
8. Ο Igor Fyodorovich Stravinsky (1882 – 1971) ήταν σημαντικός μουσικός συνθέτης του 20ού αιώνα. Το πολύπλευρο έργο του και οι παραδοξότητες ορισμένων εκφραστικών επιλογών του, προκάλεσαν έντονες αντιπαραθέσεις στον κόσμο της λόγιας σύγχρονης μουσικής

9. Ο Luigi Russolo (1885-1947) ήταν Ιταλός φουτουριστής ζωγράφος, μουσικός συνθέτης, κατασκευαστής πειραματικών μουσικών οργάνων και συγγραφέας του μανιφέστου *L'arte dei rumori* (1913)

10. Ο Ferruccio Busoni (1 Απριλίου 1866 - 27 Ιουλίου 1924) ήταν Ιταλός συνθέτης, πιανίστας, μαέστρος, εκδότης, συγγραφέας και δάσκαλος.

11. Ο Nikolai Ivanovich Kulbin 1868/1917, Πετρούπολη) ήταν Ρώσος φουτουριστής καλλιτέχνης, μουσικός και θεωρητικός και γιατρός.

Στη Συμφωνία των Σειρήνων, η πόλη γίνεται το όργανο, οι βιομηχανικοί ήχοι γίνονται η μουσική και οι εργάτες γίνονται οι μουσικοί. - Arseny Mikhailovich Avraamov, 1922



Εικ 6. Ένα από τα μεγάλα επιτεύγματα του Avraamov ήταν η δημιουργία της γραφικής-ηχητικής τέχνης, ή αλλιώς του σχεδιασμένου ήχου

Σχεδόν την ίδια περίοδο εντοπίζονται οι ρίζες της Ατμοσφαιρικής μουσικής (Ambient) στη δουλειά του Γάλλου συνθέτη Erik Satie¹³. Ο αρχιτεκτονικός χώρος, από τις αρχές του εικοστού αιώνα, είχε αρχίσει να απαιτεί το δικό του ηχητικό χαρακτήρα. Το 1920, ο Erik Satie δημιούργησε μια μουσική που είχε τη λειτουργία ενός επίπλου, όπως ονομάστηκε από τον Γάλλο συνθέτη Furniture music ή musique d'ameublement. Ο σκοπός του ήταν, να δημιουργήσει ένα είδος μουσικής, το οποίο θα είναι μέρος των θορύβων του περιβάλλοντος και δεν θα κυριαρχεί σε αυτούς. (Lanza, 2004).

*Πρέπει επίσης ν' αγοράσετε έναν μετρονόμο....
και.... να μην είναι πολύ ώριμος....
....Να είναι κρεατωμένος.... στρουμπουλούλης....
.... Να δουλεύει σωστά.... Γιατί υπάρχουν μετρονόμοι.... που δουλεύουν στραβά.... σαν τρελοί...
.... Υπάρχουν μάλιστα, και κάτι άλλοι... που... δεν δουλεύουν καθόλου....
.... Αυτοί δεν είναι καλοί μετρονόμοι....*

- Ερίκ Σατί: Εκτός Ήχου, 1990 μτφρ. Μαρίας Ευσταθιάδη

Η μουσική του Varèse¹⁴ δίνει έμφαση στο ηχόχρωμα και τον ρυθμό και χρησιμοποιεί τον όρο «οργανωμένος ήχος» και οραματίζεται τον ήχο ως ζωντανή ύλη και τη μουσική ως έναν ανοιχτό χώρο χωρίς περιορισμούς. Συλλάμβανε τα στοιχεία της μουσικής του με όρους «ηχητικών μαζών», παρομοιάζοντας την οργάνωσή τους με το φυσικό φαινόμενο της κρυστάλλωσης (crystallization). (Chou Wen-chung. 1966)...

12. Ο Arseny Mikhailovich Avraamov 1884 - 1944 ήταν πρωτοποριακός Ρώσος συνθέτης θεωρητικής μουσικής, εφευρέτης, φουτουριστής και επαναστάτης. Σπούδασε στη μουσική σχολή της Φιλαρμονικής Εταιρείας της Μόσχας.

«Στα πεισματικά εθισμένα αυτιά, οτιδήποτε καινούργιο στη μουσική ονομάζεται, πάντοτε, θόρυβος (sic)» και θέτει το ερώτημα «τι άλλο να είναι η μουσική παρά οργανωμένος θόρυβος;». Αποφάσισα να ονομάσω τη μουσική μου «οργανωμένο ήχο» και τον εαυτό μου, όχι μουσικό, αλλά «εργάτη των ρυθμών, των συχνοτήτων και των εντάσεων». (Chou Wen-Chung, 1966)

Η φύση μιας πειραματικής δράσης στη μουσική φαίνεται συνήθως να συνεπάγεται με την ίδια την αξιοποίηση του ήχου όταν οι ήχοι πρόκειται να έρθουν σε αλληλεπίδραση με άλλους ήχους και με τον εαυτό τους και όχι να αξιοποιηθούν για να εκφράσουν συναισθήματα ή ιδέες τάξης. Ο πειραματισμός στη μουσική είναι απλώς μια ενέργεια της οποίας το αποτέλεσμα δεν προβλέπεται. Μεταξύ αυτών των ενεργειών των οποίων τα αποτελέσματα δεν προβλέπονται, χρήσιμες είναι οι ενέργειες που προκύπτουν από τυχαίους παραμέτρους και αυτοσχεδιασμό. Πέρα από τη σύνθεση τυχαίων πράξεων, εξίσου σημαντική είναι η ίδια η σύνθεση με σχεδόν τυχαίο απροσδιόριστο τρόπο ως προς την εκτέλεσή του.

4.5 Μεταπολεμικά χρόνια και κλωνισμός της μουσικής

Μέχρι το 1950 όλη περίπου η ενέργεια για την προώθηση των νέων πραγμάτων στη μουσική ήταν συγκεντρωμένη είτε σε μεγάλους οργανισμούς που αποθάρρυναν οτιδήποτε έντονα πειραματικό.

Από την άλλη η αυτοτέλεια των παραδοσιακών μουσικών ήχων είχε κλωνιστεί και η μοντέρνα μουσική είχε σκοπό να κατακτήσει την αχανή ποικιλία των θορύβων - ήχων. Η σωματικότητα, η εμπειρία και η διάδραση με τον αρχιτεκτονικό χώρο και το αστικό ηχητικό περιβάλλον αναδύονταν μέσα από το καταστασιακό καλλιτεχνικό κίνημα.

Νέες τεχνολογίες και πρακτικές οδήγησαν στο πειραματισμό με διάφορους τρόπους σύνθεσης και διαχείρισης των ήχων με αποτέλεσμα την ανάπτυξη της καθαρής ηλεκτρονικής μουσικής. *Musique concrète*, με κυριολεκτική σημασία, «συγκεκριμένη μουσική», με ιδρυτή τον Pierre Schaeffer, ονομάζεται η μουσική που παράγεται με την ηχογράφηση και επεξεργασία αποσπασμάτων φυσικών και τεχνητών ήχων¹⁵. Παράλληλα μια νέα μουσική είχε σκοπό να σχεδιάσει κάθε ήχο από την αρχή καθορίζοντας τις ηχητικές παραμέτρους από ηλεκτρικές γεννήτριες. Η ηλεκτρονική μουσική συσπειρώθηκε γύρω από τον Κρατικό Ραδιοφωνικό Σταθμό της Κολωνίας, 1953, με το σημαντικότερο έργο να αποδίδεται από τον Karlheinz Stockhausen¹⁶. Εμφανίζεται επίσης στην Ιαπωνία και την Αμερική και η αλγοριθμική σύνθεση με υπολογιστές παρουσιάστηκε την ίδια δεκαετία.

Όταν κανείς πάρει ως δεδομένο ότι οι ήχοι και οι θόρυβοι δεν είναι μόνο συχνότητες (τόνοι) και ηχοχρώματα μπορεί να συνειδητοποιήσει ότι ένα μεγάλο μέρος των ευρωπαϊκών μουσικών σπουδών και ακόμη και τόσο μεγάλο μέρος της σύγχρονης μουσικής δεν είναι πλέον επειγόντως απαραίτητο. Ούτε η αρμονία ή η αντίστιξη ή το μέτρο.

13. Ο Erik Satie (1866 - 1925, ήταν Γάλλος συνθέτης που άσκησε σημαντική επίδραση στη μουσική του 20ού αιώνα. Αντιπροσωπεύει το πρώτο οριστικό ρήγμα με τον γαλλικό Ρομαντισμό του 19ου αιώνα και αποτελεί πρόδρομο μεταγενέστερων ρευμάτων στην τέχνη όπως ο μινιμαλισμός, το νταντά, ο σουρεαλισμός.

14. Ο Edgard Varèse, (1883 - 1965) ήταν Γάλλος Αμερικανός συνθέτης και καινοτόμος στις τεχνικές παραγωγής ήχου του 20ού αιώνα Πολλοί τον αναφέρουν ως τον πατέρα της ηλεκτρονικής μουσικής.

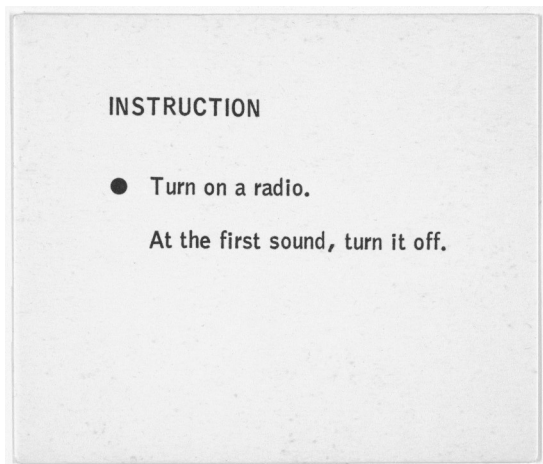
15. Το πρώτο ηλεκτροακουστικό έργο θεωρείται ευρέως ότι είναι το "Cinq études de bruits" (Πέντε μελέτες θορύβων) του Pierre Schaeffer, που δημιουργήθηκε το 1948 - καθοριστικό σημείο για τη μουσική ιστορία.

16. Ο Karlheinz Stockhausen (1928 - 2007) ήταν Γερμανός συνθέτης, ο οποίος αναγνωρίστηκε ευρέως από τους κριτικούς ως ένας από τους σημαντικότερους αλλά και αμφιλεγόμενος συνθέτες του 20ου και των αρχών του 21ου αιώνα.

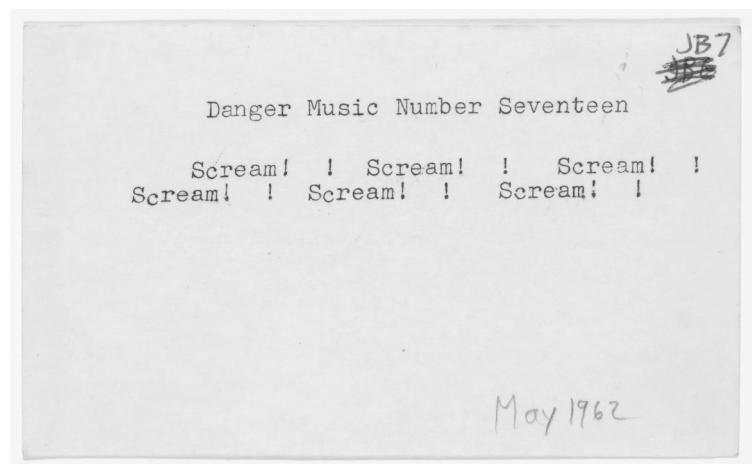
4.6 Πειραματισμός και πείραμα

Με όλα τα νέα μέσα η δυνατότητα να επεξεργαστεί και να ενισχύσει κανείς τον ήχο ενδιέφερε όλο και περισσότερο τους συνθέτες οι οποίοι δεν ήθελαν απλά να ενσωματώσουν το οποιοδήποτε ηχητικό υλικό ως δημιουργικό μέρος στις συνθέσεις τους.

Τους ενδιέφερε να φτάσουν το ήχο σε ακραίες μορφές, στα όρια του είτε με μεθόδους ενίσχυσης (amplification) είτε ανατροφοδοτώντας τον με τον εαυτό του μέχρι την πλήρη αποσύνθεση του.



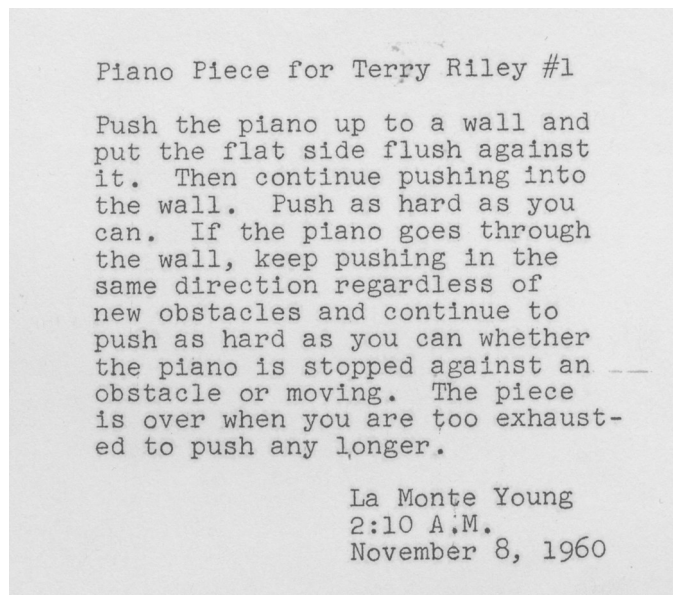
Εικ. 7: George Brecht. Instruction from Water Yam. 1963*.



Εικ. 8: Dick Higgins, Danger Music Number Seventeen, 1962¹⁷

Η φυσικότητα των δυνατών ήχων που προτείνεται από τον Higgins¹⁸ για παράδειγμα, θα μπορούσε να γίνει κατανοητή με διάφορους τρόπους, ως μια ακαθόριστη ηχητική δύναμη που ασκείται μαζικά, ως η μεταφορά μιας υλικότητας του ήχου που μπερδεύει την εμπειρία του ήχου ως μη φυσικό, ως η δημιουργία ενός αισθητά κορεσμένου ακουστικού χώρου, ως η εμπειρία της έντασης των δονήσεων σε ολόκληρο το σώμα, ως η απροσδόκητη σωματική εμπειρία του ήχου που συμπληρώνει την εμπειρία της ακρόασης και δεν περιορίζεται στην ακοή και το μυαλό, ως φυσιολογική αντίδραση στους δυνατούς ήχους ως δυνητικά επικίνδυνη ενέργεια, ως ρητορική βάση για έμφαση κ.ο.κ. Το Loud Sympony, 1958 θεωρείται πρώτο ενισχυμένο κομμάτι σε μια εποχή κατά την οποία η αυτοενίσχυση του ήχου σύντομα θα ενσωματώνονταν στη μουσική εμπειρία. (Douglas, 1999)

Αν ήταν δυνατός ήχος, τα αυτιά μου συχνά δεν ανακτούσαν την κανονική τους ακοή για αρκετές ώρες, και όταν η ακοή μου σιγά-σιγά επέστρεφε, ήταν σχεδόν μια νέα εμπειρία... όπως όταν είχα αρχίσει να ακούω τον ήχο". (La Monte Young¹⁹, "Lecture 1960). Επίσης η φορτισμένη σιωπή,... ήταν ενδεικτική μιας αντίστροφης κατάστασης του ήχου και της ακοής, μιας κατάστασης στην οποία ένα άτομο δεν άκουγε έναν ήχο αλλά άκουγε μέσα σε έναν ήχο: 'Όταν οι ήχοι είναι πολύ αργοί, μπορεί να είναι πιο εύκολο να μπει μέσα τους. Ο χρόνος είναι πραγματικά μια πολύ σημαντική πτυχή της συμπαντικής δομής. Αυτό που έμαθα είναι ότι πηγαίνει πολύ αργά." (Young, όπ. αναφ. στο Toop 1995). Ο μινιμαλισμός ήταν επίσης ένα ανερχόμενο προϊόν το 1950 -60 και στις απαρχές του ήταν συχνά εκκωφαντικά δυνατός, τραχύς, αντισυμβατικά συντονισμένος. Αργότερα ενσωματώθηκε στο σύνολο της σύγχρονης ηλεκτρονικής μουσικής.



Εικ. 9: Young's "Piano Piece for Terry Riley (1960). The Museum of Modern N.Y.

Η πραγματικότητα παραμένει ότι στις δεκαετίες του 1960 και του 1970 μια ορισμένη ομάδα συνθετών ανέλαβε ένα κοινό ενδιαφέρον για το ακουστικές και ψυχολογικές επιδράσεις ορισμένων στατικών ή επιβραδυνόμενων φαινομένων. Τα γεγονότα συμβαίνουν στο χρόνο και, στην πραγματικότητα, αρθρώνουν το χρόνο. Τα γεγονότα φέρνουν στο μυαλό μας συνείδηση την αντίληψη ότι ο χρόνος περνάει. Η σχέση μας με τα γεγονότα είναι ο τρόπος με τον οποίο κρίνουμε ότι ο χρόνος περνάει. (Gann, Potter, Siôn, 2013)

Όταν κάποιος δεν ασχολείται με το χρόνο, είναι πιθανό να αισθάνεται διαχρονικότητα ... έγκειται στην πλήρη ελευθερία της από κάθε αισθησιακή ή επιθετική επιθυμία, η την ελευθερία από την εσωτερική πίεση και την αντίληψη του περιβάλλοντος κόσμου ως στερημένου από οποιαδήποτε συναρπαστικά στοιχεία, απειλητικές ή ελπιδοφόρες δυνατότητες. Η έννοια του χρόνου ως διάσταση της πραγματικότητας που ορίζει τον εαυτό από το αντικείμενο ("διαδοχή γεγονότων") ακυρώνεται και αντικαθίσταται από μια αίσθηση της ενότητας (Hartocollis, 1976/ Kramer, 1988)

Ο ήχος ισούται με το χρόνο αλλά και το χώρο, όπου αποτελούν ένα κρίσιμο ζευγάρι στην καθημερινότητα μας όπου, δεν υπάρχει ήχος έξω από το χώρο και ούτε χώρος πραγματικά σιωπηλός. Ο ήχος και ο χώρος ενισχύονται αμοιβαία μεταξύ τους στην αντίληψη μας. Οι ιδιότητες του χώρου επηρεάζουν τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τον ήχο και εκείνες του ήχου επηρεάζουν το πως αντιλαμβανόμαστε το χώρο (Ripley, 2007). Η σχέση του ήχου με το χώρο, αποτελούν αυθύπαρκτη συνθήκη, αλληλοενισχύονται και επηρεάζουν άμεσα στο προσανατολισμό μας.

17. Το κουτί που μερικές φορές αναφέρεται ως Fluxbox ή Fluxkit, περιέχει μεγάλο αριθμό μικρών τυπωμένων καρτών, που περιέχουν οδηγίες γνωστές ως fluxscores. Αυτές οι παρτιτούρες, είτε εκτελούνται δημόσια, είτε αφήνονται στη φαντασία, αφήνουν πολύ χώρο στην τύχη και την απροσδιοριστία, δίνοντας την επιλογή ερμηνείας στους ερμηνευτές και το κοινό. "Εξασφαλίζοντας ότι οι λεπτομέρειες της καθημερινής ζωής, οι τυχαίοι αστερισμοί των αντικειμένων που μας περιβάλλουν, παύουν να περνούν απαρατήρητες.

18. Ο Dick Higgins (1938–1998) ήταν Αμερικανός καλλιτέχνης, συνθέτης, θεωρητικός τέχνης, ποιητής, εκδότης, τυπογράφος και συνιδρυτής του διεθνούς καλλιτεχνικού κινήματος (και της κοινότητας) Fluxus. Ο Dick Higgins επινόησε τη λέξη «Intermedia», πολυμέσα).

19.. Ο La Monte Thornton Young (γεννημένος στις 14 Οκτωβρίου 1935) είναι ένας Αμερικανός συνθέτης, μουσικός και καλλιτέχνης παραστάσεων, αναγνωρισμένος ως ένας από τους πρώτους Αμερικανούς μινιμαλιστές συνθέτες και κεντρική φιγούρα του Fluxus και της μεταπολεμικής avant-garde μουσικής.

Ο χώρος έγινε επίσης μια παράμετρος χειρισμού, μέσω της χρήσης πολλαπλών καναλιών για την τοποθέτηση τους και χωροποίηση του ήχου στον αντιληπτό χώρο. Πολλοί συνθέτες χρησιμοποίησαν αυτή την τεχνική χωροθέτησης από το 1950.



Εικ 10: Max Neuhaus Under water music(s) / Water whistle IV.

Να κάθεται μέσα στον ήχο, να περιβάλλεσαι από τον ήχο, να μπορείς να ακολουθήσεις και να βιώσεις την κίνηση των ήχων, τις ταχύτητές τους και τις μορφές μέσα στις οποίες κινούνται, όλα αυτά δημιουργούν στην πραγματικότητα μια εντελώς νέα κατάσταση για τη μουσική εμπειρία. Το μουσικό ταξίδι στο χώρο μπορεί επιτέλους να αποκτήσει μια τρισδιάστατη χωρικότητα. -Stockhausen, 1989

Ο Alvin Lucier²⁰ στο πιο γνωστό του έργο *I am sitting in a room* (1969) αυτό που ακούμε δεν είναι απλώς «οι φυσικές ηχητικές συχνότητες του δωματίου που αρθρώνονται από την ομιλία», αλλά μάλλον η τομή της φωνής ενός ανθρώπου με το άμεσο περιβάλλον του. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα δημιουργείται ένα ξεκάθαρο σύστημα ακουστικής ανατροφοδότησης μεταξύ του χώρου της ομιλίας και των μηχανημάτων που οφείλονται για την επανάληψη της. Αν αλλάξει ο χώρος, η θέση του ερμηνευτή, το κείμενο ακόμα και ο τόνος αφήγησης του το αποτέλεσμα θα διαφέρει. Ο Lucier εδώ δημιουργεί ένα ανοιχτό προς το περιβάλλον του, διαδραστικό σύστημα. (Collins, 1990). Το έργο αυτό περιγράφει με απόλυτο τρόπο την αναπόφευκτη φθορά και εντροπία του ίχνους του ήχου στο πέρασμα του χρόνου.

Ανακεφαλαίωση

Με την επίκληση της ανομίας πλέον οι κανόνες αφορούν κάποιο μέρος της μουσικής χωρίς να είναι η μουσική στο σύνολο της. Συνειδητοποιούμε πως κάθε είδος μπορεί να συγχέεται με άλλα και έτσι γεννώνται ερωτήματα για τη σημασία της κατηγοριοποίησης της μουσικής την ίδια στιγμή που όλα φαίνεται να συνδυάζονται και να ξεπερνούν τα όρια και τις νόρμες. Η πειραματική μουσική είναι δύσκολο να προσδιοριστεί, διότι δεν είναι μια σχολή ή μια τάση ή ακόμη και μια αισθητική. Είναι, αντίθετα, μια στάση αβεβαιότητας και ανακάλυψης. Αυτή η εξερεύνηση προσανατολίζεται προς το άγνωστο, είτε αυτό είναι μακρινό, σύνθετο, αδιαφανές ή ψευδώς οικείο.

Από αναλογικά συστήματα σε υβριδικά, με τη χρήση υλικών και την ίδια την ακουστική του χώρου, τις επαναλήψεις και την ανατροφοδότηση οι συνθέτες που μελετήσαμε παραπάνω και άλλοι πολλοί, εξερεύνησαν διάφορους τρόπους που ζωντανεύουν τον ήχο, του δίνουν μια φυσική οργανικότητα και ξεχωριστό χρωματισμό. Το χάος του θορύβου μπορεί να αφορά από μια προσέγγιση όπως αυτή του A. Lucier που με ένα απλό τρόπο αναδεικνύει, ενισχύει, τη φωνή του ίδιου του αρχιτεκτονικού χώρου και καταλήγει στην ενοποίηση, την εντροπία. Από την άλλη με πιο σύνθετες οι έμμεσες προτάσεις που επιβάλλουν τα μηχανικά ή πιο πολύπλοκα ψηφιακά συστήματα σε μια κατάσταση αυτονομίας ή ακραίας λειτουργίας και δημιουργούν διάφορες επιπτώσεις όχι μόνο στη λειτουργία τους αλλά και στην αίσθηση της ακρόασης.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΘΟΡΥΒΟΣ

Ο θόρυβος στο υπόβαθρο είναι ένα σταθερό χαρακτηριστικό της ζωής. Μπορεί να είναι ιδιαίτερα λειτουργικός ή περιττός και να κυμαίνεται από το ευχάριστο έως το ανεκτό και το ανυπόφορο. Άνεμος και κύματα. Μηχανές και εργαλεία. Από τη βουή της πόλης μέχρι τις ψυχολογικές εμβόες. Μερικοί θόρυβοι καταπραΰνουν. Κάποιοι θόρυβοι προκαλούν αναμνήσεις και νοσταλγία. Κάποιοι θόρυβοι μας προειδοποιούν για τον κίνδυνο. Μερικοί θόρυβοι είναι αρκετά ενδιαφέροντες ώστε να μας κάνουν να σταματήσουμε και να ακούσουμε, ενώ άλλοι υποδηλώνουν κάποιου είδους δραστηριότητα.

Ο θόρυβος έγινε πόρος, ενσωματώθηκε στη μουσικότητα και ταυτόχρονα την απέρριψε, λειτουργώντας παράλληλα με τη μουσική. Η ταυτοποίηση του θορύβου σε ένα μουσικό κομμάτι είναι μόνο το εμφανές. Το επόμενο βήμα είναι να δούμε τον θόρυβο ως τη σχέση μεταξύ του διακριτού θορύβου και των στοιχείων που έμμεσα τον προσδιορίζουν.

Αυτή η σχέση μπορεί να είναι εσωτερική στη μουσική ή να σχετίζεται με τις θεσμικές πρακτικές και μουσικές συμβάσεις και την κοινωνία γενικότερα. Η ιστορία του θορύβου στη μουσική είναι μια πορεία από την περιθωριοποίηση στην αποδοχή και την καινοτομία. Από τις πρώιμες πειραματικές προσπάθειες των φουτουριστών όπως είδαμε και παραπάνω, μέχρι τις σύγχρονες ηλεκτρονικές και πειραματικές σκηνές, ο θόρυβος έχει καθιερωθεί ως ουσιώδες στοιχείο της μουσικής.

5.1 Μουσική και φυσικό χάος

Η σύνδεση μεταξύ χάους, φυσικού κόσμου και εντροπίας στη μουσική θορύβου δεν είναι μόνο τεχνική αλλά και βαθιά εννοιολογική, καθώς αντικατοπτρίζει τις φιλοσοφικές, φυσικές και αισθητικές διαστάσεις της αταξίας και της πολυπλοκότητας. Το χάος που συναντάται στο θόρυβο, επεκτείνεται στον φυσικό κόσμο όπως είδαμε και στο πρώτο κεφάλαιο. Οι φυσικές εκδηλώσεις του χάους, εμφανίζονται μέσα από φαινόμενα που είναι εγγενώς απρόβλεπτα και ακανόνιστα. Οι καιρικές αλλαγές, οι φυσικές καταστροφές, η ροή του νερού, ο αέρας, οι ήχοι των ζώων είναι παραδείγματα τέτοιων φαινομένων, τα οποία χαρακτηρίζονται από τη δυναμική τους αστάθεια και την πολυπλοκότητα και έχουν εμπνεύσει καλλιτέχνες να δημιουργήσουν μουσικά έργα που αναδεικνύουν την αλληλεπίδραση μεταξύ αυτών αλλά και αυτής του ανθρώπου με τη φύση.

20. Ο Alvin Augustus Lucier Jr. ήταν Αμερικανός συνθέτης πειραματικής μουσικής και ηχητικών εγκαταστάσεων που εξερευνούν ακουστικά φαινόμενα και ακουστική αντίληψη. Σε μια συνέντευξη με τον Ντάγκλας Σάιμον λέει: «Η πρώτη μου παρόρμηση ήταν να χρησιμοποιήσω διάφορα μουσικά όργανα παίζοντας μια μεγάλη ποικιλία ήχων, αλλά απέρριψα αυτή την ιδέα γιατί ένιωθα πολύ «συνθετικά». (Alvin Lucier and Douglas Simon, "Chambers", 1980.

Αυτές οι έννοιες μπορούν να κατανοηθούν καλύτερα μέσα από την εξερεύνηση των αλληλεπιδράσεων τους και τον τρόπο με τον οποίο αυτές επηρεάζουν την καλλιτεχνική έκφραση και τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές. Οι καλλιτέχνες της μουσικής θορύβου αξιοποιούν αυτές τις ακανόνιστες και τυχαίες ιδιότητες για να δημιουργήσουν ηχητικά τοπία που αντικατοπτρίζουν ή μιμούνται την ασταθή φύση της πραγματικότητας, τη διαρκή ροή και μεταβολή της ενέργειας.

Η σύλληψη του Cage για τον περιβαλλοντολογικό ήχο αλλά και την επιτομή των τυχαίων μεθόδων κατασκευής ή διαδραστικής αναπαράστασης, έθεσε μια σειρά από προκλητικά ερωτήματα σχετικά με τη φύση της μουσικής αλλά και του μουσικού, ενθαρρύνοντας με απόλυτο τρόπο ένα ορισμένο είδος ελευθερίας της σκέψης της συνείδησης και της ύπαρξης. Στον διάλογο για την ησυχία, πρωταγωνιστεί το έργο 4'33 (1952) του John Cage, όπου είναι μία σύνθεση σε τρία μέρη. Η μουσική σημειογραφία ζητά από τον εκτελεστή ή εκτελεστές του έργου να μην παίξουν το όργανο ή όργανά τους. Το έργο αποτελείται από τους ήχους του περιβάλλοντος που ακούν οι ακροατές ενώ αυτό εκτελείται, αν και πολλές φορές θεωρείται ως 4 λεπτά και 33 δευτερόλεπτα σιωπής. Η ησυχία του Cage εισάγει όλους τους ήχους μέσα στο μουσικό πλαίσιο

... Απευθύνεται στην ακρόαση των λεπτών ήσυχων ή και μεγάλης έντασης ήχων, που ανήκουν σε οποιοδήποτε πεδίο, υπογραμμίζοντας πως οι ήχοι της ησυχίας μπορεί να είναι θορυβώδεις, όπως και οι θορυβώδεις ήχοι μπορεί να είναι ήσυχοι (Voegelin, 2010). Με περιβαλλοντικούς θορύβους, αυτοσχέδια όργανα και προσεγγίσεις τυχαιότητας οι ήχοι γίνονται το κύριο στοιχείο της σύνθεσης, αμφισβητώντας την οργανωμένη μουσική δομή και οργάνων, υπογραμμίζοντας την αξία του χάους. Δεν προσπαθεί να δημιουργήσει νέες τάξεις αλλά να ερευνήσει τις ήδη υπάρχουσες, το φυσικό φαινόμενο της ζωής όπως αυτή εξελίσσεται αυθόρμητα. Κυνηγεί το ενδεχομενικό, τη σιωπή και το συνεχώς μεταβαλλόμενο και αποστασιοποιεί τον συνθέτη από την ερμηνεία και την από τον ακροατή, ενισχύοντας το αυθύπαρκτο.

Η βροχή είναι αντι-τέχνη, η βοή του πλήθους είναι αντι-τέχνη,

το φτάρνισμα είναι αντι-τέχνη, το πέταγμα μιας πεταλούδας ή οι κινήσεις των μικροβίων είναι αντι-τέχνη.

Αντι-τέχνη είναι η ίδια η ζωή, η φύση, η πραγματικότητα.

Κι όμως, όλα αυτά είναι το ίδιο όμορφα και άξια αναγνώρισης όσο η ίδια η τέχνη.

Αν οι άνθρωποι κατάφερναν να αντιληφθούν τον κόσμο που τους περιβάλλει με τον ίδιο τρόπο που αντιλαμβάνονται την τέχνη, τότε δεν θα υπήρχε πια ανάγκη για αυτήν, θα ήταν περιττή...

— George Maciunas²¹

5.2 Μουσική και κοινωνικό χάος

Το χάος δεν περιορίζεται μόνο στη φύση και το κοσμικό υπερπέραν, μπορεί να θεωρηθεί ως μια εννοιολογική μεταφορά για την κοινωνική και πολιτική αταξία που αντιπροσωπεύει την αποδόμηση των παραδοσιακών μορφών και κανόνων, αμφισβητώντας την κυριαρχία της συμβατικής αισθητικής και των κανονών, προβάλλοντας την ανάγκη για αλλαγή και επαναξιολόγηση της κοινωνικής τάξης. Η χρήση ακανόνιστων και απρόβλεπτων ήχων, της έντασης, της αποσύνθεσης και της καταστροφής αντανakλά τις αβεβαιότητες και τις ανισότητες της σύγχρονης κοινωνίας. Μέσω του ηχητικού χάους, οι καλλιτέχνες προτείνουν μια αναθεώρηση των δυνατοτήτων για ανατροπή και αλλαγή.

21. Georges Maciunas (1931 - 1978) ήταν Λιθουανός/Αμερικανός καλλιτέχνης, ιδρυτικό μέλος και κεντρικός συντονιστής του Fluxus.

Ο όρος "industrial" προήλθε από την προσπάθεια να αντικατοπτριστεί η σκληρότητα και η ωμότητα της βιομηχανικής κοινωνίας μέσω της μουσικής. Από τη δεκαετία του 1970 και με ακμή το 1980 ο θόρυβος (noise) και το βιομηχανικό μουσικό κίνημα (industrial) ανέδειξαν τον θόρυβο ως κύριο στοιχείο της μουσικής. Οι Einstürzende Neubauten²² απέρριψαν τους επαναλαμβανόμενους τρόπους της τεχνολογίας, θεωρώντας τους εαυτούς τους υπο-ηλεκτρονικοί, και χρησιμοποιούσαν τον περιβαλλοντικό, "βρεγμένο (wet)" ήχο καθώς και το ίδιο τους το σώμα ως την κύρια πηγή του θορύβου τους. Το σώμα φάνηκε να είναι το τέλει όχημα για να επιτευχθεί η μη επαναληψιμότητα, με το σλόγκαν "industrial music for industrial people" (Woods B. D. 2007)



Εικ. 11 : Einstürzende Neubauten, Sweden Kulturehuset, 30 Sep 1984. (Photo: Arnfinn Hovlan)

Ταυτόχρονα άλλοι δημιουργοί όπως για παράδειγμα ο Lou Reed με το Metal Machine Music (1975) πειραματίζονται επίσης με το θόρυβο ενώ οι αυστηρές δομές στη μουσική ήταν παρελθόν ειδικότερα σε αυτές τις σκηνές όπου δεν ενδιέφερε τους καλλιτέχνες να παράξουν διαχρονικά αριστουργήματα αλλά είχαν υιοθετήσει τη μουσική ως τρόπο ζωής, ελεύθερης έκφρασης και ως σχόλιο προς τα κοινωνικοπολιτικά και ηθικά ζητήματα.

Λοιπόν, όποιος φτάσει στην τέταρτη πλευρά είναι πιο χαζός από μένα - Lou Reed²³, Metal Machine Music

22. Το όνομα του συγκροτήματος συνήθως μεταφράζεται στα αγγλικά ως «Collapsing New Buildings», που αναφέρεται σε κτίρια που κατασκευάστηκαν στη Γερμανία μετά το 1945. Ένα από τα χαρακτηριστικά τους είναι η χρήση ειδικά κατασκευασμένων οργάνων, κυρίως από σίδερα και οικοδομικά εργαλεία.

23. Ο Lewis Allan Reed (1942 - 2013) ήταν Αμερικανός μουσικός, κιθαρίστας, τραγουδιστής και κύριος συνθέτης του ροκ συγκροτήματος The Velvet Underground και είχε μια σόλο καριέρα που διήρκεσε πέντε δεκαετίες.

5.3 Μουσική Θορύβου

Η ιδέα ότι υπάρχει ένα είδος και κίνημα μουσικής που ονομάζεται "θόρυβος" διαμορφώθηκε στο αρχές της δεκαετίας του 1990. Η μουσική θορύβου, με τις πολλές μεταβολές της, διαλύει τα συμβατικά γενικά όρια: αντι - μουσική, πολυμέσα (οπτικά μέσα, σωματική παράσταση, ραδιόφωνο, διαδίκτυο, αισθητήρες και περιβάλλοντα), ακραίες επεξεργασίες προκαλεί στον ακροατή μια αίσθησης κοκάλωσης. Κατά την ίδρυσή της, η μουσική Noise ενημερώθηκε από ένα ποικίλο σύνολο παραδοχών, πολιτισμικών και πολιτικών αντιλήψεων, όσον αφορά την προσέγγισή της στη μεταβιομηχανική κοινωνία. Η αρχική ώθηση πίσω από το Noise στηρίχθηκε στην υπόθεση ότι εφόσον η βιομηχανική παραγωγή θέτει τους όρους για την επανάληψη μέσα στη μαζικά παραγόμενη μουσική, κάθε πολιτιστική μορφή επανάληψης μέσα στην αγορά εμπορευμάτων θα υποτασσόταν στη γενικότερη λογική της εκβιομηχάνισης.

Για άλλους ο θόρυβος ωμός και χωρίς καμία ελπίδα τονικότητας, μελωδίας ή στοιχείων που αναδύουν αναμνήσεις ή ταυτίζονται με προσωπικές εμπειρίες και βιώματα και έτσι να προτρέψουν στον ακροατή να δημιουργήσει κάποια σύνδεση με τον ήχο. Στιγμές που ακροατής μπορεί να χάσει οποιοδήποτε εγωκεντρισμό ή συνείδηση ύπαρξης ενώ επιβάλλεται σε μια συνθήκη χάους που χαρακτηρίζεται από μη προβλεψιμότητα, ένταση και ακραία παραμόρφωση..

Για παράδειγμα στο κίνημα Japanoise, που αποτέλεσε την τεχνοπολιτισμική κριτική στην Ιαπωνία και τις καταστροφικές επιπτώσεις των σύγχρονων τεχνολογιών, στις παραστάσεις του Masonna²⁴, ο Yamazaki είπε: «Δημιουργώ την ένταση με τον εαυτό μου, το συναίσθημα του θορύβου δεν κινείται «από μέσα προς τα έξω»- δεν είναι μια μορφή μουσικής αυτοέκφρασης που μεταδίδει τα εσωτερικά συναισθήματα ενός μουσικού σε ένα ευγνώμων ακροατήριο. Το κοινό απλώς υποτάσσεται σε αυτήν». (Novak, 2013). Ο Maso εμφανίζεται επίσης ως Space Machine χρησιμοποιώντας παλιούς αναλογικούς συνθετητές αναδεικνύοντας μέσω του αυτοσχεδιασμού τις χροιές και τα παράξενα ηχοχρώματα που μπορούν να παράξουν, νέους ηλεκτρονικούς χαοτικούς κόσμους. Ο Merzbow⁴¹, το καλλιτεχνικό ψευδώνυμο του Ιάπωνα Masami Akita²⁵, έγινε επίσης ένας από τους πιο εμβληματικούς καλλιτέχνες του σκληρού θορύβου. Το έργο του "Pulse Demon" (1996) αποτελεί κορυφαίο παράδειγμα της ακραίας χρήσης ακατάπαυστου και χρόνιου θορύβου, αναδεικνύοντας την αισθητική της υπερβολής μέσα από έντονες και συνεχείς ηχητικές επιθέσεις, γεμάτες ακατέργαστο θόρυβο και αντήχηση.



Εικ. 12 : Ο Massona στη σκηνή κατά τη πράξη ανατροφοδότησης

Πέταξα όλη την προηγούμενη μουσική μου καριέρα στα σκουπίδια. Δεν υπήρχε πλέον καμία ανάγκη για έννοιες όπως «καριέρα» και «ικανότητα». Σταμάτησα να παίζω μουσική και έψαξα για μια εναλλακτική λύση. - Masami Akita²⁶

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και μετά, η χρήση της τεχνολογίας (συνθεσάιζερ, υπολογιστής, πολυμέσα κ.λπ.) ήταν ευρύτερα διαδεδομένη. Ωστόσο αυτή η αντίληψη διέφερε από κάθε πολιτισμό και κουλτούρα. Η Noise, ταυτίστηκε με τη βιομηχανική τυποποίηση και τη μαζική παραγωγή και αντιπροσώπευε μια κίνηση προς έναν ενιαίο ολοκληρωτικό κώδικα αντίστασης.

5.4 Μουσική και ευτυχές λάθος

Κατά τη μετάβαση στη νέα χιλιετία (1999-2000), η ψηφιακή επιρροή ήταν μεγάλη και οι ερμηνευτές θορύβου στόχευαν πιο άμεσα τη μεταβιομηχανική καταναλωτική κοινωνία. Με την άνοδο αυτή, άλλοι συνθέτες χρησιμοποίησαν τη τεχνολογία ως σύμμαχο τους για την απόλυτη υπερβολική επεξεργασία των ήχων με σκοπό την αποτίναξη των συμμαχιών στις τεχνολογίες που ευνοούν τα οργανικά συστατικά (σώμα, φωτιά, σκουπίδια) και τις ξεπερασμένες "τεχνολογίες (αναλογικά μέσα, μαγνητοταινίες κλπ.). Ενσωμάτωσαν τις πρακτικές θορύβου χρησιμοποιώντας ψηφιακά λογισμικά, προσομοιωτές συνθετητών και αλγορίθμους υποστηρίζοντας ότι υπάρχει μια νέα αίσθηση δράσης θορύβου μέσω της τεχνολογικής έντασης: οι τεχνολογίες ήχου χρησιμοποιούνται για τη δημιουργία νέων νοημάτων για στρατηγικούς αισθητικούς και πολιτικούς σκοπούς.

Η μουσική θορύβου επίσης συμβαδίζει με την έννοια της φθοράς, της αποσύνθεσης και καταστροφής. Μπορεί να ερμηνευθεί και ως μια ηθική εξερεύνηση της αλλοίωσης του ανθρώπινου πολιτισμού και των αξιών. Το έργο του William Basinski²⁷, "The Disintegration Loops," αποτυπώνει ξεκάθαρα την ηχητική φθορά, την πάροδο του χρόνου, την οργανικότητα του αναλογικού μέσου (συγκεκριμένα της μαγνητοταινίας). Κατά την επίθεση της 11ης Σεπτεμβρίου 2001, το έργο αυτό συνδέθηκε με την καταστροφή και την απώλεια, προσφέροντας μια ηχητική απεικόνιση της ανθρώπινης διαφθοράς και της ελπίδας που μπορεί να αναδυθεί από αυτήν την καταστροφή (Goodman, 2012).

Συμπεράσματα

Η Noise απευθύνεται στο φανταστικό μας μητρώο ακουστικών, οπτικών και απτικών αντιλήψεων και μιλάει μέσα από αυτό και της φαντασίας δημιουργώντας ένα χάος αισθήσεων και συναισθημάτων. Σίγουρα, η μουσική που χρησιμοποιεί θόρυβο ως βασικό εργαλείο και αισθητική λειτουργεί στη σκιά της ανασυγκρότησης από τις ίδιες και τις δομές που σκοπεύει να αμφισβητήσει. Ενώ πράγματι καθιερώθηκε η ορολογία φαίνεται να δημιουργεί προβληματισμούς και να αποτελεί μια ασαφής κατηγορία για να περιλάβει τις συχνά πολύ διαφορετικές ηχητικές στρατηγικές που ακολουθούνται από μια ατέρμονη δεξαμενή μουσικής.

24. Ο Ιάπωνας; Yamazaki Maso (山崎マソ) (1966-), γνωστός με το καλλιτεχνικό του όνομα Masonna ξεκίνησε το 1987 στην Οσάκα ως μουσική θορύβου.

25. Οι Merzbow (メルツバウ, Merutsubau) είναι ένα ιαπωνικό πρότζεκτ θορύβου που ξεκίνησε το 1979 από τον Masami Akita (秋田 昌美 γνωστό κυρίως για ένα στυλ σκληρού, αποκρουστικού θορύβου.

26. Masami Akita, "Consumed by Noise". The Wire. No.198.

27. Ο William James Basinski (1958-) είναι Αμερικανός συνθέτης της κλασικής, κλαρινετίστας, σαξοφωνίστας, καλλιτέχνης ήχου και βίντεο που εργάζεται σε πειραματικά μέσα για πάνω από 40 χρόνια στη Νέα Υόρκη και την Καλιφόρνια.

Στον όρο noise music ο θόρυβος υπονοείται συνειδητά, τουλάχιστον εν μέρει, σαν ενόχληση. Η αρνητικά φορτισμένη σημασία του θορύβου, αν μάλιστα βοηθηθεί από μεγάλες ηχητικές εντάσεις και ισχυρούς συμβολισμούς, τροφοδοτεί σαφώς μια αισθητική λειτουργία μέσα σε μουσικά πλαίσια. Καθώς η τέχνη μας εντάσσει σε μια ολότητα, απολαμβάνουμε τις συγκρούσεις ανάμεσα στα διαφορετικά νοήματα, τα χάσματα, το μεγαλείο του να ξεπερνάει κανείς τα όρια και τις συμβάσεις μέσα στην ενοποιητική συνθήκη της εμπειρίας που συνεπαίρνει. Μέσω της ιστορικής αναδρομής αντιλαμβάνεται κανείς ότι είναι σημαντικό να συμβαδίζει με τα νέα. Με προσωπική αντίληψη και αισθητική να επιμένει στην εξερεύνηση.

Οι απαρχές της Noise, ως μια αισθητική παραγωγή που αμφισβήτησε τους κοινωνικούς και πολιτιστικούς θεσμούς, κατέστρεψε τα όρια των ειδών και τους κανόνες. Υπάρχουν και άλλες μουσικές μορφές αντίστασης, όπως η punk, η psychedelic rock, η new wave, η hardcore ή η dark metal. Σε αυτές τις μουσικές, η φωνή, ο λόγος ως αλήθεια, αποτέλεσε το ιδανικό σημείο μιας πολιτικοποιημένης στάσης, ισχυριζόμενη ότι εκφράζει την αλήθεια της κατάστασης του ακροατηρίου της. Ο θόρυβος δεν έχει τέτοιες αξιώσεις- είναι μια ριζική αποδόμηση του καθεστώτος του καλλιτέχνη, του ακροατηρίου και της μουσικής. (Gilbert and Pearson, 1999).

Ακριβώς γιατί η λίστα ειδικά στη σύγχρονη ηλεκτρονική μουσική είναι πραγματικά ατελείωτη ενώ ο διαχωρισμός για το τι είναι θόρυβος και που ή με ποιον τρόπο ενσωματώνεται είναι σχεδόν ανούσιος αφού τα μουσικά σύνορα είναι δύσκολο να διακριθούν καθώς για πολλούς ο θόρυβος και ειδικότερα στην ηλεκτρονική μουσική μπορεί να θεωρηθεί πραγματικά οτιδήποτε.

Υπάρχει θάνατος μέσα στη ζωή. Ένας θάνατος για όσους είναι δέσμιοι του οικείου. Η κίνηση της φύσης σπάει και κατακλύζεται, καταστρέφεται από την τυφλή πίστη στην αποτελεσματικότητα. Άνθρωποι βυθισμένοι από τα κοινά, προγραμματισμένοι από μια τεχνολογία της οποίας η γλώσσα των εντολών, της ανάλυσης και του ελέγχου στραγγαλίζει το μυαλό με μια ψυχρή λογική. Εξαρθρωμένο, το σώμα λαχταρά το καινούργιο, την απελευθέρωση της δύναμης, την ικανότητα για ρίσκο. Από αυτή την ανάγκη αναδύεται ένας τεράστιος ήχος που πνίγει τα πάντα, το περιττό, το άκαμπτο, η αναπόφευκτη κατάρρευση, το παλιό και το ασήμαντο εκμηδενίζονται από μια καθαρή και διαβολική ένταση. (sleeve notes, Test Department, Beating the Retreat, 1982)

ΙΧΝΟΣ - ΜΝΗΜΗ – ΛΗΘΗ

6.1 Ίχνος

Ακόμη και πριν υλοποιηθεί ή γίνει σήμα, ο ήχος για να υπάρξει, πρέπει να αφήσει ένα ίχνος. Όπως ένα παράσιτο, για να υπάρξει χρειάζεται πρώτα απ' όλα έναν ξενιστή. Αυτή την απαραίτητη συνθήκη ευνοεί ο αέρας, ή οποιοδήποτε άλλο μέσο που ενημερώνεται από τον ήχο και τον μαρτυρά μέσω του ίχνους που αφήνει πίσω του καθώς διαδίδεται. Το ίχνος είναι αυτό που μαρτυρά ένα πέρασμα, αυτό που φιλοξενεί και αποκαλύπτει μια παρελθούσα παρουσία συνεχίζοντας να τη διαχειρίζεται και την προωθεί. Ο ήχος εξαφανίζεται την ίδια στιγμή που εμφανίζεται και έτσι το ίχνος είναι το αρχέγονο μέσο με το οποίο μπορεί να ενσωματωθεί σε μια συνθήκη μονιμότητας, να αποτυπωθεί στη μνήμη.

Η ηχογράφηση (και η συναφή διαδικασία αναπαραγωγής, η οποία δεν είναι τίποτε άλλο παρά η αναπαραστάση του ήχου που διατηρείται στη μνήμη) μπορεί να τον αναπαράγει άπειρες φορές, τον

κύκλο της εμφάνισης και της εξαφάνισης του ήχου- δηλαδή, μπορεί μόνο να αποκαλύψει, σε βάθος χρόνου, την αναπόφευκτη αστάθεια του, δεν καθορίζει τον ήχο - το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να τον πραγματοποιεί ξανά κατά παραγγελία. Παρ' όλα αυτά το ίχνος είναι πάντα ένα θέμα ενός άυλου φορτίου. Μπορεί εξίσου καλά να είναι στενά συνδεδεμένο με την ανθρώπινη εμπειρία, με το ίδιο το ηχητικό φαινόμενο. (Bonnet, 2012)

Το ηχηρό μονοπάτι που είναι η αντήχηση, ενισχύοντας τον ήχο, υποβαθμίζοντάς τον, ακόμα και απενοχοποιώντας τον, σχηματίζει ένα υπερφυσικό ίχνος. Δίνοντας τη δυνατότητα στον ήχο να υπάρξει για λίγο περισσότερο απ' όσο θα διαρκούσε διαφορετικά, καθιστώντας τον ταυτόχρονα απτό και αιθερικό, επιβεβαιώνοντας την υλικότητα της ύπαρξης του ταυτόχρονα με τη φανταστική του ανυπαρξία. Η ηχώ και η αντήχηση αναπαριστούν τον ήχο, τον επιβεβαιώνουν καθώς τον διαμορφώνουν περισσότερο ή λιγότερο αισθητά.

Ο συντονισμός (resonance) προσδιορίζει τόσο το φυσικό ίχνος του ήχου, ότι έχει απομείνει από αυτό που έχει εξαφανιστεί. Έτσι συμβαίνει και με το μνημονικό ίχνος, την αναπόληση της ανάμνησής του. Ίσως πάνω απ' όλα, λοιπόν, ο ήχος ανιχνεύεται στη μνήμη του δέκτη - ακροατή. Το ίχνος της μνήμης εξασφαλίζει την επίφαση του ήχου διατηρώντας για λίγες στιγμές ακόμα έναν ήχο που έχει ήδη εξατμιστεί. Η ανάμνηση ενός ήχου συνεπάγεται έτσι μια εκ νέου έκθεση του ίχνους, του φαντάσμάτός του. Το αποτέλεσμα μιας τέτοιας αναλογίας μεταξύ του φυσικού συντονισμού και του "νοητικού" συντονισμού ονομάζεται και ως ηχητική μνήμη. Τέτοιες αναμνήσεις είναι επομένως πιθανές μόνο μέσω του ήχου και του ίχνους του. Όταν ένας ήχος αναδρομικά επανεκτίθεται, παύει να είναι ήχος περνάει στην ακουστική και αυτό που μένει δεν είναι ο ήχος, αλλά το ίχνος του. (Derrida, 1993)

Το ίχνος, για άλλη μια φορά, πρέπει να γίνει κατανοητό πέρα από κάθε διαχωρισμό φύσης-πολιτισμού ή διαχωρισμό φυσικού-ιδανικού. Αυτό που το χαρακτηρίζει, πέρα από κάθε διάκριση που αφορά τη διεύθυνσή ή τον τρόπο παραγωγής του, είναι το διπλό πεπρωμένο του, με την έννοια ότι είναι ταυτόχρονα ένα συμπλήρωμα που αιώνια διαμορφώνει την ηχητική και ακουστική του φύση, και παράλληλα μια απείρως επισφαλής οντότητα που δεν μπορεί να υπάρξει για τον εαυτό της. Ένα ίχνος είναι πάντα το ίχνος κάποιου πράγματος, και απειλείται πάντα με εξαφάνιση.

Το ίχνος είναι ένα υπόλειμμα, ένα συμπλήρωμα σε αυτό που έχει ακουστεί, ένα είδος φαινομενικής υστέρησης. Ένας ήχος, προκειμένου για να ακουστεί, πρέπει να αφήσει ένα ίχνος. Ένας ήχος που κανείς δεν ακούει, που κανείς δεν αντιλαμβάνεται ή που κανείς δεν καταφέρνει να συλλάβει, είναι δεν είναι εξ ολοκλήρου ήχος. Θα μπορούσαμε να συλλάβουμε αυτή τη διαδικασία ως αντιληπτική.

Η συνθέτρια Éliane Radigue²⁷ μας προτρέπει να φανταστούμε μια αισθητική του απειροελάχιστου - την ανάπτυξη μιας ικανότητας όρασης και ακοής που εκτείνεται στο μικροσκοπικό. Η ίδια η στιγμή είναι διαρκώς σε ροή, εξ ορισμού μεταβατική. Ενώ τείνει προς το ουτοπικό, μπορούμε επίσης να κατανοήσουμε αυτόν τον μικρο/μακροσκοπικό φακό ως κάτι που μας επιτρέπει να δούμε το αντίστροφο, όχι αυτό που θα γίνει αλλά αυτό που ήταν κάποτε. Παρατηρώντας με μεγαλύτερη σαφήνεια -και με μεγαλύτερο μέγεθος- τις δυνάμεις και τις κλίμακες της ασφάλειας και της εξαφάνισης. (Samuel Hertz, 2019)

28. Η Éliane Radigue (1932-) είναι Γαλλίδα συνθέτης ηλεκτρονικής μουσικής. Σπούδασε πιάνο και ξεκίνησε να συνθέτει τη δεκαετία του 1950, Μέχρι το 2000 το έργο της δημιουργήθηκε σχεδόν αποκλειστικά με το ARP 2500 modular synthesizer και ταινία.

6.2 Μνήμη

Η μνήμη ενεργοποιείται μέσω της οπτικής παρακολούθησης του τοπίου, από τις αλληλένδετες αντιληπτικές μας αντιλήψεις και τις σωματικές μας κινήσεις, της ύπαρξης και της εμπλοκής μας με το φυσικό και αισθητηριακό περιβάλλον που περιλαμβάνει σαφώς και την ακουστική μας αντίληψη και άλλες αισθητηριακές διεξόδους. Η μνήμη είναι η ουσία της εξέλιξης και σχετίζεται με οτιδήποτε διαμορφώνει την ταυτότητα και το μέλλον.

Υπάρχει κάτι υποβλητικό στην επιστροφή σε περιβάλλοντα στα οποία κάποτε κινηθήκαμε και βιώσαμε ως παιδιά - είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι η καθομιλουμένη έκφραση «παιδικά στοιχεία» προκαλεί ένα νοσταλγικό συναίσθημα. Είναι επίσης σημαντικό να σημειωθεί ότι η παιδική μας αντίληψη είναι κατανοητό ότι διαφέρει από την ενήλικη οπτική μας, καθώς η μνήμη διαστρεβλώνει και είναι ερμηνευτική.

Όπως επισημαίνει η Järnviuoma, «οι αναμνήσεις δεν είναι αντίγραφα του παρελθόντος στο παρόν, αλλά πάντα μια μετάβαση» (Järnviuoma 2009). Οι αναμνήσεις, όπως και ο ήχος, είναι συνεπώς συγκυριακές και χρονικές. Ερευνώντας τα ηχοτοπία, η Järnviuoma κατανοεί αυτή τη σύνδεση μεταξύ γεγονότος και συναισθηματικής κατάστασης τη στιγμή της ανάκλησης. Η ίδια έχει ονομάσει αυτή την έννοια της επανεμφάνισης ενός ηχητικού γεγονότος ως «μνήμη σημείου ακρόασης». Η «μνήμη του σημείου ακρόασης» (ή η εκ νέου βίωση του ήχου) είναι μια ενδιαφέρουσα έννοια, ειδικά σε σχέση με την εσωτερική ακρόαση και την εσωτερική φωνή. Εάν οι ακουστικές μνήμες διαπνέονται από το πλαίσιο, τότε η επίκληση του πλαισίου μπορεί να ανακαλέσει εκ νέου την ακουστική μνήμη. (Järnviuoma, 2009)

Όταν επανερχόμαστε σε ένα ουσιαστικό ακουστικό περιβάλλον -και αν η δομή του ηχοτοπίου ή του ηχητικού σήματος έχει παραμείνει ανέπαφη- μπορεί να ακούσουμε το ίδιο ή παρόμοιο ηχητικό γεγονός. Συχνά, ωστόσο, ακόμη και αν το ηχητικό σήμα έχει αλλάξει ή εξαφανιστεί, είμαστε ακόμη σε θέση να «ακούσουμε» αυτούς τους ήχους χωρίς τα φυσικά ερεθίσματα. Οι αισθήσεις βοηθούν στην κατασκευή αντιλήψεων για τους τόπους του παρελθόντος, επιτρέποντάς μας να βιώσουμε και να ενσωματώσουμε τον απόηχο της μνήμης. (Bonnet, 2012)

Η ακρόαση συνεπάγεται πάντοτε την παρουσία του ήχου και την δυνατότητα της ακρόασης του. Αυτή η σύζευξη είναι σημαντική καθώς η ανάμνηση του ήχου δηλαδή η εκ νέου ακρόαση μπορεί να φέρει άλλα στοιχεία τα οποία είχαν περάσει απαρατήρητα στον ακροατή. Μπορεί επίσης να συνοδεύονται από συναισθήματα και σκέψεις να αναπολούν βιώματα και διαδρομές. Η ανάμνηση του ήχου έχει ένα πιο θολό χαρακτήρα όσον αφορά τα ακουστά χαρακτηριστικά του, παρ' όλα αυτά αποκτά μια ιδιότητα, σύνδεση και νόημα. Κατά την ανάμνηση, ο ήχος εισάγεται στο φανταστικό και εμπλουτίζεται με ιδέες κατά την υποκειμενική ταύτιση.

Η βραχυπρόθεσμη μνήμη (STM) είναι κάτι που αλλοιώνεται με το χρόνο όπου οι στιγμές αναβιώνουν ως στίγματα ανάμνησης. Η μακροπρόθεσμη μνήμη (LTM) είναι τα ίχνη όπου μέσα από ενδοσκοπικές διαδικασίες και αντιλήψεις εξελισσόμαστε. (Baddeley and Scott, 2012) Ο εγκέφαλος προσπαθεί να ακολουθήσει και να δημιουργήσει μοτίβα για να συνδεθεί με τους ήχους. Αναζητά συνδέσεις με τις αναμνήσεις του για να αποκωδικοποιήσει να να σηματοδοτήσει τους θορύβους. Ο θόρυβος υπό την έννοια της πληροφορίας οδηγεί στη φθορά του νοήματος η την επαναπλαισίωση του. Η ουσία είναι

το υλικό που αποτυπώνεται στη μνήμη και με το οποίο λειτουργεί οτιδήποτε ενώ αναπτύσσεται και αναλύεται στο παρόν για να θέσει στόχους στο μέλλον. Η ουσία προκύπτει από τη διαλογή των ήχων μέσα από το θόρυβο ανάλογα με την αντίληψη του δέκτη. Η ουσία αυτή στη συνέχεια θα περάσει από το εξωτερικό χάος στο εσωτερικό και θα εμπλακεί με άλλες σκέψεις και αναμνήσεις μέχρι που θα αποκτήσει νέα ουσία.

Έτσι αχνοφαίνεται μια κυκλική λειτουργία που όταν το νόημα περνάει στην υποκειμενική αποκωδικοποίηση του κατά την ανάμνηση, αποδίδεται με πιο πολύπλοκους τρόπους που προκύπτουν από την εμπειρία και τη προσωπική αντίληψη. Ο κύκλος ολοκληρώνεται όταν το μήνυμα έχει αποσαφηνιστεί κατά την κρίση του ατόμου και έχει διαμορφώσει νέα ταυτότητα με βάση αυτά τα δεδομένα. Η επαναλήψεις αυτών των κύκλων που συνεχίζονται με εσωτερικές διαδικασίες αλλοιώνουν το πρωτότυπο ίχνος μέχρι που το εξαφανίζουν.

«Οι πιο όμορφες εμπειρίες είναι συχνά εκείνες που μένουν ανείπωτες, η ομορφιά τους προέρχεται από τα βαθιά συναισθήματα και τις εντυπώσεις που αφήνουν στη μνήμη μας. Ο ποιητικός χώρος στον οποίο κατοικούμε είναι γεμάτος με αυτά τα ίχνη, τα οποία διαμορφώνουν την εμπειρία μας και μας συνδέουν με το παρελθόν». (Bachelard, 1958)

6.3 Λήθη

Όσο αυτοτροφοδοτούμε τη μνήμη μας με λανθασμένες ή φανταστικές αναμνήσεις που υποθέτουμε ότι αναπαριστούν την πραγματικότητα τόσο η μνήμη θολώνει και εκεί είναι που η αληθοφάνεια εξασθενεί. Αυτή είναι κυκλική ενθύμηση που μας οδηγεί στην απουσία νοήματος ή σε λανθασμένες εντυπώσεις, σε αναπόφευκτη θόλωση και το νεφέλωμα του νου, από τη τάξη στην αταξία, από αυτό που είχε αποκτηθεί σε αυτό που καταστράφηκε μέσα από την ανακάλυψη του, στην φθορά και στη λήθη των πραγμάτων. Η προσαρμοστικότητα σε μία τέτοια απώλεια ή θυσία της πραγματικότητας λειτουργεί υποσυνείδητα και είναι απαραίτητη. Η θυσία αυτή αφορά τα περάσματα που δεν άφησαν ποτέ ίχνος για να περάσουν στο επόμενο στάδιο της μνήμης και εξαφανίστηκαν την ίδια στιγμή που υπήρξαν ενσωματώθηκαν και χάθηκαν στο θόρυβο.

Υπάρχει ήδη ένα συναίσθημα που σχετίζεται με την απώλεια, το οποίο όμως δεν εκφράζεται πάντα με τόση σαφήνεια μέσω των δεδομένων. Αυτός ο παλμός του συναισθήματος, ωστόσο, έχει την κυκλική έκταση μιας ολόκληρης γενιάς - την ανάμνηση ενός ενήλικα από μια πιο θορυβώδη εποχή: το απτικό αναπόφευκτο αυτής της βιομάζας που φλυαρεί και κελαηδάει. Αν μας ενδιέφερε να ακούσουμε, θα μπορούσαμε να ακούσουμε (ή θα μπορούσαμε να έχουμε ακούσει) αυτή την αργή εξαφάνιση – αυτό το ήπιο πέρασμα. Η ακρόαση της απουσίας είναι ένα περίεργο πράγμα- είναι πάντα πιο δύσκολο να ακούσεις μια τρύπα παρά έναν εισβολέα. (Samuel Hertz, 2019)

Ίσως στην πραγματικότητα να μην είναι ο ίδιος ο θάνατος, αλλά μάλλον η διαδικασία του θανάτου, του να συνοδεύεις κάποιον που φεύγει από αυτόν τον κόσμο. Καταλαβαίνετε ότι στην πραγματικότητα δεν έχετε τον πλήρη έλεγχο του τίποτα. Αυτό φέρνει μεγάλο πόνο αλλά και μια ομορφιά, όχι μόνο επειδή σε κάνει να επαναξιολογείς τα πάντα αλλά και επειδή σε καλεί να δεις τα πράγματα όπως είναι, σε ένα ορισμένο αιώνιο παρόν. (Samuel Hertz, 2019)

Φθορά: η βαθμιαία, η σταδιακή καταστροφή. 1α. (υλική) βλάβη, ζημιά β. Διάβρωση 2. (κυρ. για πρόσ.) βαθμιαία απώλεια του κύρους, της φήμης. 3. (μτφ.) ηθική, πνευματική βλάβη. 4α. λιώσιμο, χάλασμα από μακροχρόνια, συνεχή ή κακή χρήση β. μείωση, απώλεια της σημασίας, της δύναμης, του κύρους

Η φθορά είναι μια αναπόφευκτη μη αναστρέψιμη διαδικασία. Συνδεδεμένη με την οντολογία οποιοδήποτε ον τείνει από την γέννηση του σε αναπόφευκτο θάνατο. Βαθιά συνδεδεμένη με τη εντροπία και το μονόδρομο χρόνο οτιδήποτε φυσικό τείνει προς μια σήψη υποδηλώνοντας την εύθραυστη φύση του οτιδήποτε υπάρχει στον χρόνο και στον χώρο. Η χρήση της φθοράς ως αισθητική και συμβολική πρακτική μπορεί να φωτίσει πτυχές της ανθρώπινης εμπειρίας, του χρόνου και της νοσταλγία. Η ηχητική φθορά προσθέτει μια αίσθηση του παρελθόντος που είναι απόν, αλλά εξακολουθεί να επηρεάζει το παρόν. Είναι μια υπενθύμιση ότι όλα τα πράγματα είναι παροδικά, μπορεί να ερμηνευτεί ως μια μορφή αποδοχής του αναπόφευκτου της αλλαγής και της απώλειας, την πλήρη σύγχυση, όπου όλα αρχίζουν να καταρρέουν.

Τα δύο τελευταία στάδια που αφορούν τη μνήμη και τη λήθη παρουσιάζουν ανάλογο χάος στη σύνθεση, αντιπροσωπεύοντας την αλλοιωμένη αντίληψη για την πραγματικότητα. Το τελευταίο στάδιο απεικονίζει "το κενό του μυαλού ένα αποπροσανατολιστικό τεμαχισμό ακατάληπτων αναμνήσεων που κολυμπούν σε μια αντηχητική ομίχλη, συσχετίζοντάς τα με την αμουσία και τις επιπτώσεις της στη μνήμη

Ο συνθέτης αναζητά καλά καθορισμένες μορφές, ισχυρές και σαφώς κομμένες, εναλλασσόμενες κινήσεις και αλληλεπιδράσεις που χαρακτηρίζονται από ένταση και απελευθέρωση. Το υλικό που χρησιμοποιώ υποβάλλεται σε περιορισμό, σε τεράστια πίεση, μέχρι που τελικά σπάει, θρυμματίζεται, μεταμορφώνεται. Φτάνει στο σημείο θραύσης του. - Gilles Gobeil, 2005

ΙΔΕΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Ανατροφοδότηση / Αυτοσχεδιασμός / Επανάληψη / Παραμόρφωση / Υποβάθμιση ποιότητας / Επικάλυψη και Υπέρθεση / Γεννήτριες θορύβου / Ηχογραφήσεις πεδίου / Τεχνική διάταξης χρόνου / Αλγόριθμοι Πολυπλοκότητας και Τυχειότητας / Λάθος / Αποδόμηση / Αναπλαισίωση / Χρονοκαθυστέρηση / Αντήχηση / Κοκκώδης σύνθεση / Μετατόπιση φάσης

Συναντώνται γενικότερα στη μουσική που εστιάζει στην αισθητική θορύβου είτε από άποψη τεχνικής είτε συμβολικά. Παρακάτω γίνεται μια συνοπτική αναφορά στις μεθόδους αυτές για την κατανόηση της επιρροής τους και τέλος τον τρόπο που χρησιμοποιήθηκαν για το συγκεκριμένο κομμάτι.

7.1 Σύνθεση ηχοτοπίου

Η υποκειμενική και απαραίτητη διαδικασία σύνθεσης, προϋποθέτει τον ευφάνταστο συνδυασμό και εξισορρόπηση ήχων, με σκοπό τη δημιουργία ενός ακουστικού περιβάλλοντος, ηχοτοπίου. Ο σχεδιασμός ηχοτοπίων περιλαμβάνει τη σύνθεση φυσικών, υπαρκτών περιβαλλόντων ή τη μίμηση αυτών και των ενεργειών που συμβαίνουν εντός τους.

Η χρήση μικροφώνων που μπορούν να εστιάσουν σε υπεροπτικά σημεία, μικρο- κλίμακες, προσφέρει χρήσιμη βοήθεια στην ανάδειξη ηχοτοπίων τα οποία δύσκολα γίνονται αντιληπτά μόνο με την ακοή. Το μικρόφωνο, σε τέτοιες περιπτώσεις, αποτελεί ένα είδος μεγεθυντικού φακού που αποκαλύπτει τους μικρόκοσμους και τις ηχητικές συμπεριφορές που βρίσκονται εκτός της ακουστικής μας κλίμακας... Ο εντοπισμός, η παρατήρηση, η κατανόηση, η κατηγοριοποίηση και η περιγραφή τους απαιτούν επίμονη και μακρόχρονη εργασία. (Λώτης, 2015).

Η επικάλυψη έχει να κάνει με τη δυναμική των ήχων. Όπως συμβαίνει και στα ηχοτοπία ο ένας ήχος επικαλύπτει ή εξουδετερώνει τον άλλο, άλλοτε γιατί έχει μεγαλύτερη ένταση, άλλοτε γιατί είναι πιο χαρακτηριστικός και άλλοτε γιατί επικρατεί στο φάσμα. Όποια και να είναι η περίπτωση του ήχου ρόλο παίζει και η ίδια εμπειρία του δέκτη. Τα ερεθίσματα η ψυχολογική φόρτιση οι αναμνήσεις. Όπως είδαμε παραπάνω στο 1ο κεφάλαιο οτιδήποτε γύρω από τη διαδικασία της ακρόασης είναι αυτό που καθορίζει την αποδοχή, αποκωδικοποίηση, ανάμνηση του ήχου. Η επικάλυψη, η δυναμική το τονικό ύψος έχουν πολύ μεγάλη σημασία είτε στη σύνθεση είτε στη καθημερινή επαφή και καθοδήγηση μας από τον ήχο. Προφανώς δεν αποτελεί μόνο πρακτική θορύβου άλλα όλη η μουσική και η ακουστική επιστήμη είναι δομημένη πάνω στην επικάλυψη την διαστρωμάτωση των ήχων και τη αυτοαναίρεση τους. Παρόλα αυτά ο θόρυβος γενικότερα κοφτός ή συνεχόμενος, συρτός ή στιγμιαίος πάντα υπερισχύει έναντι άλλων ηχητικών γεγονότων και αυτό συμβαίνει και στη σύνθεση.

...Το φάσμα των εξαφανίσεων με τις οποίες ασχολούμαι περιλαμβάνει τη σταδιακή απόκρυψη της παρουσίας: τις αργές διαρροές, το αιώνιο σβήσιμο στο μαύρο...Ωστόσο, ένα μεγάλο μέρος της σηματοδότησης αυτών των βίαιων αλλαγών καταλαμβάνει ένα συγκεκριμένο εύρος του «αόρατου» - υπάρχει σε κλίμακες, ρυθμούς και τάξεις μεγέθους μικρότερες/μεγαλύτερες από εκείνες στις οποίες έχουμε συνηθίσει να ακούμε, να βλέπουμε και να αισθανόμαστε. Ένα συγκεκριμένο εύρος του αόρατου που τις καθιστά καλοήθεις, ή ίσως ακόμη και τις φυσικοποιεί - σκοτεινές σε βαθμό που γίνονται ορατές μόνο όταν είναι πολύ αργά.-Éliane Radigue: «Η μυστηριώδης δύναμη του απειροελάχιστου»

7.2 Επανάληψη

επανάληψη: η ενέργεια ή το αποτέλεσμα του επαναλαμβάνω: ~μιας λέξης / μιας φράσης / μιας πράξης.~του ίδιου λάθους. α. αυτό που επαναλαμβάνεται β. η εκ νέου διδασκαλία ή μελέτη ενός μαθήματος με στόχο την καλύτερη εκμάθησή του: Προσεκτική / μεθοδική

Οι επαναλήψεις στη μουσική δημιουργούν μια άμεση σχέση του ακροατή με τα ηχητικά στοιχεία καθώς αυτά παραμένουν λυτά και επαναλαμβάνονται γύρω από τον εαυτό τους σε κύκλους που δίνουν την εντύπωση ότι μπορεί να συμβαίνουν διαχρονικά ενώ τα όρια παραμένουν ακαθόριστα.

Ο ακροατής μπορεί να παρατηρήσει και να στρέψει την προσοχή του σε κάθε λεπτομέρεια, στη πολυρυθμικότητα και την αλληλεπίδραση των στοιχείων της σύνθεσης στο χρονικό της πλαίσιο. Η συνεχής και επαναλαμβανόμενη ακρόαση των ηχητικών αντικειμένων επιτρέπει στον ακροατή να επικεντρώσει την ακοή του στα χαρακτηριστικά του ήχου, δηλαδή στο υλικό του, στη φασματική πυκνότητα και εξέλιξή του, το ηχόχρωμα του, την αυξομείωση του δυναμικού του εύρους κτλ. Είναι ακριβώς οι πολλαπλές ακροάσεις των ίδιων ηχητικών αντικειμένων που οδηγούν σε τέτοιες

παρατηρήσεις, καθώς η απαίτηση του εγκεφάλου να αντιληφθεί την πηγή, την απόσταση και το αίτιο ενός ήχου ικανοποιούνται ήδη από τις πρώτες ακροάσεις του.

Η επόμενη φορά που επαναλαμβάνεται ένα θέμα τόσο εκφράζεται όσο και γίνεται αντιληπτό ελαφρώς διαφορετικά, ακόμη και αν η παρτιτούρα παραμένει ίδια. Η σταθερότητα αυτή αυξάνει την ευαισθησία του ατόμου και προκαλεί διάθεση για αλλαγή, παρασύροντας τα διάφορα χαρακτηριστικά του ήχου στην επιφάνεια και τις απροσδόκητες παραλλαγές που μεταμορφώνουν το οικείο. Είναι αυτή η άμεση επιβεβαίωση της πρόβλεψης που δημιουργεί μια εθιστική αίσθηση ασφάλειας, μια αίσθηση ότι όχι μόνο γνωρίζουμε τον ήχο αλλά και ότι καθοδηγούμαστε στην τροχιά του. Κάθε μέλος του ακροατηρίου ταυτόχρονα προβλέπει, ακούει και αντιδρά ενεργά στη μουσική και έτσι η μουσική εμπειρία γίνεται κοινωνική.

Υπάρχει, ειδικότερα, το φαινομενικό παράδοξο ότι η επαναληπτική ακρόαση από μόνη της δεν υποκινεί κάποιον να δώσει προσοχή στον ήχο, το αντίθετο μάλιστα. Πρώτον, είναι στην πραγματικότητα συνήθως εκ νέου ακρόαση παρά η εκ νέου ακοή του. Η εκ νέου ακοή θα σήμαινε ότι η προσοχή μας ήταν πάντα σε εγρήγορση, ότι κάτι αποτυπώνεται σε διαδοχικά στρώματα στη μνήμη μας, κάτι που δεν ξέρουμε τι να το κάνουμε. Συχνά, όσο περισσότερο αφουγκραζόμαστε ξανά και ξανά, τόσο λιγότερο ακούμε. αφού «προ-ακούμε» το γενικό περίγραμμα του ...τι πρόκειται να συμβεί, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι θα είναι καλύτερο... εξοπλισμένοι για να το περιγράψουμε. (Chion, 'Comment tourner' από Bonnet, 2012)

7.3 Ανατροφοδότηση

Ανατροφοδότηση, διάδραση, ανάδραση, αλληλεπίδραση είναι κάποιες από τις λέξεις που μπορούν να περιγράψουν τη διαδικασία που συμβαίνει σε διάφορα συστήματα όπου προϋποθέτουν ενέργειες δράσης - αντίδρασης εντός τους αλλά και με εξωτερικά συστήματα. Είναι διάφοροι οι τρόποι να πετύχει κανείς ανατροφοδότηση αλλά ακόμα περισσότεροι οι συνδυασμοί αυτών. Ίσως η πιο έμμεση και λιγότερο προφανής συνειδητοποίηση είναι ότι ο συνθέτης μπαίνει στη διαδικασία της ανάδρασης και μόνο ακούγοντας κατά την ερμηνεία του, με το σύστημα ερμηνεία – παραγωγή – αναπαραγωγή – ακρόαση. Αυτόματα κατά μία τέτοια συνθήκη η ακρόαση επιφέρει τις απαραίτητες πληροφορίες για τη συνέχεια μιας σύνθεσης. Αναμφίβολα μια τέτοια κατάσταση μπορεί να θεωρηθεί το θεμέλιο του αυτοσχεδιασμού.

Ανάδραση: (επιστ.) α. (βιολ., κοινων., ψυχ.) η αντίστροφη ενέργεια των αποτελεσμάτων μιας διαδικασίας, στο αρχικό στάδιο της εξέλιξής της, έτσι ώστε να την ενισχύει (θετική ανάδραση) ή να την εξασθενίζει και να τη σταθεροποιεί (αρνητική ανάδραση). β. (ηλεκτρον.) φαινόμενο κατά το οποίο μέρος της ενέργειας που υπάρχει στην έξοδο επαναφέρεται στην είσοδο μιας λυχνίας: Θετική / αρνητική~, που αυξάνει/ελαττώνει την ενίσχυση του σήματος ή ελέγχει την ποιότητά του.

Βρόχος (αγγλικά: loop) είναι η ανακύκληση, το σύνολο των κλάδων ενός δικτύου, η διαδοχή των οποίων συνιστά μια κλειστή διαδρομή. Βρόχος ανάδρασης είναι ένας μηχανισμός, σύστημα, διαδικασία ή σήμα που επιστρέφει στον εαυτό του και ελέγχει κάτι μέσα του.³

Η δημιουργία ενός δυναμικού συστήματος που παρουσιάζει προσαρμοστική συμπεριφορά στις γύρω εξωτερικές συνθήκες και είναι ικανό να παρεμβαίνει στις εσωτερικές συνθήκες του εαυτού του, θα μπορούσε να ανιχνεύει αλλαγές στον εξωτερικό κόσμο και «να ακούει» τι συμβαίνει εκεί έξω (ένα σύστημα «παρατήρησης», ικανό να παρακολουθεί τα σχετικά ηχητικά χαρακτηριστικά στον

εξωτερικό κόσμο θα μπορούσε επίσης να γίνει ένα σύστημα αυτοπαρατήρησης, δηλαδή να προσδιορίζει την δική του εσωτερική κατάσταση με βάση τις διαθέσιμες πληροφορίες των εξωτερικών του συνθηκών – συμπεριλαμβανομένων των ιχνών, της ίδιας του της ύπαρξης, που άφησε στα περίχωρα. (Agostino Di Scipio, 2003)

Η ανατροφοδότηση δίνει την εντύπωση ότι η μουσική τείνει να αναβιώνει μέσα από τα ίχνη της. Αυτή η διαδικασία αναγέννησης προσδίδει οργανικότητα στην αντίληψη μας ανάλογη με τους παράγοντες που αλληλοσυμπληρώνουν την ανατροφοδότηση του συστήματος και μεταβάλλονται στο χρόνο. Η ακρόαση, το να αφουγκράζεται κανείς τον ήχο αποτελεί τη γεφύρωση, το μέσο υποδοχής και επεξεργασίας – αποκωδικοποίησης του ηχητικού μηνύματος με στόχο την επιρροή και το ερέθισμα για τη σκέψη και την επόμενη απόφαση – πράξη. Η πράξη αυτή απλά θα καθορίσει την επόμενη ενέργεια η οποία θα επιστέψει το ηχητικό υλικό παραμορφωμένο, ανανεωμένο από τα ίδια του τα χαρακτηριστικά. Αυτός είναι ο κύκλος αυτοσχεδιασμού που αναδεικνύεται σε αυτή την εργασία. Εστιάζει στην ακρόαση των συστημάτων από των εαυτό τους, χρησιμοποιείται ως δίαυλος επικοινωνίας και μέσο διεπαφής ενώ αποτελεί θεμελιώδες συστατικό για τις απρόβλεπτες ως προς τον ερμηνευτή και των ακροατή πράξεις που αναδύονται στη σύνθεση.

7.4 Λάθος

Λάθος: ενέργεια ή παράλειψη που αποκλίνει ή που έρχεται σε αντίθεση με το ορθό, το επιθυμητό, το επιτυχημένο κτλ., που έρχεται σε αντίθεση προς τους ισχύοντες κανόνες της ηθικής, της κοινωνικής συμπεριφοράς. Η ενέργεια άστοχη, αδέξια, ανεπιτυχής ή παράλειψη: α. που οφείλεται σε κακή κρίση, εκτίμηση, απόφαση κτλ. β. που οφείλεται σε παρεξήγηση, άγνοια, ελλιπή γνώση ή κατανόηση κτλ.

Το λάθος και η ατέλεια επαναπροσδιορίζονται, αγκαλιάζοντας το ελαττωματικό και το τυχαίο αισθητικά. Είναι η διαταραχή που αποκαλύπτει την υποκείμενη δομή του τεχνολογικού θορύβου, μια ακούσια δυσλειτουργία που φέρνει στο προσκήνιο τις κρυφές διαδικασίες των μέσων και δρουν ως ανωμαλίες, διακόπτοντας τη ροή και τη οργανική συνέχεια του ήχου.

Το λάθος φέρει αρνητική χροιά και συνήθως χρησιμοποιείται για να περιγράψει κάτι ανεπιθύμητο, μια ενέργεια που είναι αντίθετη με το σκοπό της, ένα ατύχημα. Στη μουσική και ιδιαίτερα τη μουσική που εξερευνά το θόρυβο, τον αυτοσχεδιασμό και την αλληλεπίδραση οι μουσικοί αλλά και οι ακροατές επιβάλλεται να είναι ανοιχτοί προς τα ατυχήματα που συμβαίνουν κατά τη διάρκεια μιας ερμηνείας και να προσαρμόζονται σε αυτά με δημιουργικούς τρόπους. Τα ευτυχή ατυχήματα μπορεί να κρύβουν εκπλήξεις που λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο που λειτουργεί η διαδικασία της ακρόασης και ειδικότερα κατά τη διάρκεια των ηχογραφήσεων. Το αναπάντεχο. Αυτό που αναζητά να ανακαλύψει ο εξερευνητής κατά την ιχνηλάτηση στις περιπλανήσεις του. Η αποτυχία σε αυτές τις περιπτώσεις λάθος και η αποτυχία δεν υφίστανται.

Η αποτυχία είναι αυτή που καθοδηγεί την εξέλιξη- η τελειότητα δεν προσφέρει κανένα κίνητρο για βελτίωση. - Colson Whitehead, 1999

7.5 Παραμόρφωση, Αποσύνθεση, Αφύσικο

Η γραμμή μεταξύ πρωτότυπου και επεξεργασμένου ήχου θολώνει με την ακραία επεξεργασία, εφέ παραμόρφωσης και αποσύνθεσης του ήχου, δημιουργώντας υπερρεαλιστικές ακουστικές εμπειρίες

που αμφισβητούν τη φύση της αυθεντικότητας. Η παραμόρφωση, σπρώχνοντας στα όρια τον ήχο, δημιουργεί εμπειρίες που ξεπερνούν τη συνηθισμένη μουσική κατανόηση και προκαλεί ταραχή μέσω της ακραίας έντασης ή αλλοίωσης του. Στο λόγο της παραμόρφωσης ανόμοιες πηγές συνδέονται μεταξύ τους, έξοδοι επιστρέφουν στις εισόδους, τα εφέ συνδέονται σε βρόχο και οι ήχοι μετασχηματίζονται, κορεσμένοι σε σημείο που οποιαδήποτε αρχική πηγή γίνεται αγνώριστη. Τα μηχανήματα και οι τεχνολογίες επίσης μπορεί να δημιουργήσουν αυτή της εντύπωσης της χαμηλής ποιότητας λόγω του μηχανικού θορύβου ή του κορεσμού των δυνατοτήτων των συστημάτων είτε είναι αναλογικά είτε ψηφιακά συστήματα.

Παραμόρφωση: 1. η αλλαγή, η μεταβολή προς το χειρότερο της μορφής, της όψης, του σχήματος κάποιου 2. (μτφ.) διαστρέβλωση, παραποίηση. 3α. (ηλεκτρον.) αλλοίωση μαγνητικού ή ηλεκτρικού πεδίου. β. (οπτ.) αλλοίωση της εικόνας λόγω εκτροπής φακού ή κατόπτρου. γ. (στην ακουστική) αλλοίωση του ήχου κατά την αναπαραγωγή του: ~ πλάτους / συχνότητας. δ. (φυσ.) αλλοίωση του σχήματος και του μεγέθους των στερεών σωμάτων από την επίδραση δυνάμεων: Ελαστική / μόνιμη.

Είναι σε γενικές γραμμές η αλλαγή του σχήματος ή του μεγέθους ενός σώματος έπειτα από την άσκηση κάποιας δύναμης πάνω στο σώμα.

Σύμφωνα με ό τι προηγήθηκε στην έρευνα η παραμόρφωση αχνοφάνεται να συγχέεται με το αφύσικο και να έχει μια αρνητική χροιά όπως ακριβώς συμβαίνει και με τον θόρυβο όπως. Δεν είναι τυχαίο που η διαδικασία παραμόρφωσης είναι ίσως το πιο χαρακτηριστικό εργαλείο και τεχνοτροπία που χρησιμοποιείται στις συνθέσεις ή αλλιώς "αποσυνθέσεις" που ασχολούνται και εμπνέονται από το θόρυβο. Κυριολεκτικά και μεταφορικά η συγκεκριμένη εργασία χρησιμοποιεί ως εργαλείο το θόρυβο από άποψης χροιάς και αισθητικής, ιδέες για τη μεθοδολογία όπως αναφέρονται σε αυτό το κεφάλαιο αλλά και συμβολικά όπως σε σχέση με τη σύνθεση όπως θα ακολουθήσει.

Διάσπαση, διαταραχή, ανωμαλία, αποδόμηση, στρέβλωση, σύγχυση, αλλοίωση της αντίληψης, του νοήματος, των δομών, της πραγματικότητας, υποκουλτούρα, λάθος, αποτυχία, κραυγή, αφύσικο, παράλογο, θραύσμα, νέφος, χάος. Όλα είναι θεμιτά και ευπρόσδεκτα στη δημιουργία.

ΥΛΟΠΟΙΗΣΗ ΙΔΕΑΣ

Το κομμάτι Trace Memory Decay αποτελείται από τρία στάδια με την ακολουθία :

ίχνος – μνήμη – λήθη

Βασικός σκοπός για το συγκεκριμένο κομμάτι είναι η συλλογή και ο συνδυασμός όλων των παραπάνω αντιλήψεων, ιδεών, μεθόδων και τεχνικών που αναφέρονται επειδή ξεχωρίζουν στην έρευνα κατά την προσωπική μου κρίση και αισθητική. Θεωρώ ότι άλλοτε λιγότερο και άλλοτε περισσότερο εντοπίζονται, άμεσα ή έμμεσα σε διάφορα τμήματα του κομματιού αυτούσια ή σε διάλογο μεταξύ τους. Η επεξεργασία του υλικού ακολουθεί αυτές τις μεθόδους αλλά και τις αντιλήψεις γύρω από το θόρυβο με σκοπό την απελευθέρωση του από την αρνητική χροιά του είτε εννοιολογικά είτε από άποψης αισθητικής. Για το συγκεκριμένο σύστημα με ενδιαφέρουν οι αλληλεξαρτήσεις, οι διασυνδέσεις και αποσυνθέσεις που μπορούν να ακουστούν σε όλο το μικρο-, μεσο- και μακρο- χρονικό ξεδίπλωμα του ήχου, καθώς και τα στιγμιαία που προκύπτουν από τις

διάφορες διαδικασίες και τα οδηγούν σε σταδιακή φθορά. Το έργο δεν μιμείται κάποιο αυτούσιο ηχοτοπίο αλλά προσπαθεί να αναδείξει τα ηχοτοπία που δημιουργούνται στη φαντασία μας άλλοτε επαυξημένα όταν η αντίληψη μας είναι παρούσα και αφαιρετικά κατά τον τρόπο που κατηγοριοποιούμε τους ήχους με βάση την εμπειρική μας γνώση.

Η ακρόαση σε αυτή την περίπτωση θεωρείται η συγκεντρωμένη ακρόαση, η κβαντική ακρόαση, το να μπορείς κανείς να αντιληφθεί ότι συμβαίνει γύρω του και να το καθοδηγεί, να είναι παράλληλα παρών σε αυτό που φαντάζεται και να δημιουργεί νέα μονοπάτια καθώς συμβαίνουν πράγματα τριγύρω του, να ονειρεύεται τον ήχο την ίδια στιγμή που συμβαίνει. Η αναγωγική ακρόαση αναπτύχθηκε και στα πρώτα κεφάλαια όπως προτείνεται από τους πρωτοπόρους του όρου. Στη συγκεκριμένη προσέγγιση αναφέρεται όχι τόσο στην επιλεκτική ακρόαση που συμβαίνει κατά τη διαδικασία της ακρόασης σε πραγματικό χρόνο, όσο στην αφαιρετική ανάμνηση του ήχου, δηλαδή την επιλεκτική μνήμη.

Και στις δύο περιπτώσεις εισβάλλουν παράσιτα και αποσπούν την προσοχή του ακροατή, είτε λόγω της προσωπικής σκέψης και τριβής είτε λόγω των παρεμβολών του περιβάλλοντος, είτε λόγω του κενού της μνήμης. Οι παρεμβολές αυτές αξιοποιούνται εννοιολογικά και αισθητικά με σκοπό την επαναξιολόγηση των ατελειών που υπάρχουν σε οτιδήποτε οργανικό αλλά και μηχανικό, δηλαδή το θόρυβο, το λάθος, το απροσδόκητο. Για παράδειγμα τέτοια λάθη υπάρχουν στις ηχογραφήσεις που έγιναν σε ζωντανό χρόνο στο παρελθόν και κυρίως εκτός του ψηφιακού λογισμικού. Αυτές οι ηχογραφήσεις δεν μπορούν να επαναληφθούν και το ίχνος που αφήνουν είναι το μόνο υλικό που μπορεί να χρησιμοποιηθεί. Οποιαδήποτε προετοιμασία ή ιδέα προϋπήρχε κατά την στιγμή της ηχογράφησης δεν έχει καμία σημασία πλέον. Ο μόνος τρόπος για την αντιμετώπιση αυτού του λάθους είναι η προσαρμογή άλλοτε αναδεικνύοντας και άλλοτε θυσιάζοντας το.

Ο αυτοσχεδιασμός στο συγκεκριμένο έργο συναντάται σε επιμέρους τμήματα τα οποία σε συνέχεια υφίστανται σε πρόσθετη σύνθεση όπου σε ένα βαθμό παραμένει αυτοσχεδιαστική. Ωστόσο το κομμάτι δεν είναι αυτοσχεδιαστικό, οι ηχογραφημένες στιγμές – ίχνη - έχουν προκύψει από αυτοσχεδιασμό πραγμάτων αλλά όταν ενσωματώνονται στη μίξη από τη μία επιλέγονται πριν την εκτέλεση, δηλαδή μπαίνουν σε ένα πλαίσιο, και από την άλλη συνθέτονται σε ένα χρονικό πλαίσιο. Παρόλα αυτά πέρα από το μοντάζ και τη σύνθεση η επεξεργασία των επιμέρους στοιχείων και εφέ που χρησιμοποιούνται για περαιτέρω επεξεργασία (post mixing) γίνονται σε πραγματικό χρόνο συνειδητά.

Στη πρώτη φάση οι ηχογραφήσεις εμπλέκονται μεταξύ τους σχεδόν αυτούσιες. Η πρώτη φάση αποτελείται από αυτούς τους ήχους, τα ίχνη. Για την σύνθεση τους έχω κυρίως ασχοληθεί με μοντάζ σε μικροδομικό και μακροδομικό χρόνο και κάποιες επεξεργασίες που παρόλα αυτά διατηρούν σε ένα μεγάλο βαθμό το πρωτότυπο. Αυτά τα ίχνη αποτελούν τα θεμέλια του κομματιού και μαζί με κάποια άλλα πρόσθετα που εμφανίζονται σαν αλαμπές κατά την ανάπτυξη αποτελούν την ουσιαστική πηγή και το υλικό που εισάγεται στο σύστημα, που στην πορεία θα επεξεργαστούν και θα χάσουν την ταυτότητά τους.

Με την ενσωμάτωση των ηχοτοπίων ως προϊόντα περιβάλλοντος στη συνθέση και με το συνδυασμό φυσικών και τεχνητών ήχων επιτυγχάνεται η εντύπωση ενός περιεχομένου που δεν

επαναλαμβάνεται, ακολουθεί και οργανώνεται στη δική του ροή και διακατέχεται από οργανικότητα. Η πιο απλή μέθοδος που συναντάται κυρίως στη πρώτη φάση του κομματιού που αφορά το *ίχνος* είναι η ενσωμάτωση ηχογραφήσεων πεδίου που είναι η παγίωση του χρόνου, το *ίχνος* και μια καταγραφή αυτών των χαρακτηριστικών που χαρακτηρίζονται από μη επαναληπτικότητα. Το ίδιο το υλικό μπορεί να αποτελείται από πολύπλοκες ενέργειες και αλληλεπιδράσεις αλλά η οργάνωση του είναι αποτέλεσμα μιας συνειδητής διεργασίας. Στα οικοσυστήματα αυτή η αντίφαση είναι δεδομένη καθώς οι οργανισμοί εξελίσσονται σταθερά και εμπειρικά ενώ οι αλληλεπιδράσεις που ωθούν αυτή την εξέλιξη είναι χαοτικές και μονοκατευθυντικές σε ένα ατελείωτο ιστό διακλαδώσεων που επηρεάζονται από εσωτερικούς και εξωτερικούς παράγοντες. Είναι γνωστό ότι όλη η διαδικασία της εξέλιξης είναι αποτέλεσμα αυτών των ενεργειών που αποθηκεύονται στην μνήμη και ορίζουν το μέλλον.

Η μη επαναληπτικότητα είναι αυτή που ορίζεται από τη ροή των γεγονότων έτσι όπως συνέβησαν και η επανάληψη είναι η επαναφορά τους. Η αντίθεση μεταξύ επαναληπτικότητας και μη που συναντάται στο κομμάτι στοχεύει επίσης στην ανάδειξη της σταθερότητας και του χάους που μπορούν να υπάρχουν σε ένα σύστημα στη σχέση μεταξύ σύντομης και μακροπρόθεσμης μνήμης (STM – LTM), όπου αφορούν τις διαδικασίες ανάμνησης που συμβαίνουν στο συνειδητό και υποσυνείδητο αντίστοιχα. ...Η μακροπρόθεσμη μνήμη (Long term memory – LTM) που αφορά την εμπειρία και τα γενετικά χαρακτηριστικά της εξέλιξης φαίνεται να μην αλλοιώνονται με το χρόνο σύμφωνα με έρευνες που έχουν γίνει σε επιστημονικά και ψυχολογικά πεδία. Αντιθέτως η σύντομη μνήμη (Short term memory – STM) που αφορά την πιο άμεση σχέση μας με την προσαρμογή και την αντίληψη δείχνει να φθείρεται και να μετασχηματίζεται (Baddeley and Scott, 2012)

Η επανάληψη είναι επίσης χαρακτηριστική στη σύνθεση και επιτυγχάνεται με διάφορους τρόπους. Ο πιο προφανής ίσως είναι η ίδια αναπαραγωγή ενός ηχογραφημένου ήχου ή κομματιού, ή σημείου σε διάφορα σημεία της σύνθεσης. Συνήθως επικαλύπτεται με άλλους ήχους και έτσι προσδίδεται η ψευδαίσθηση ότι δεν επαναλαμβάνεται ως αντίγραφο. Η επανάληψη στο έργο επιτυγχάνεται παράλληλα και σε συνδυασμό με μηχανήματα δειγματοληψίας (samplers), εφφέ χρονοκαθυστερήσης (delay), με επεξεργαστές αλληλουχίας (sequencers), συναντάται σε ρυθμικά μοτίβα, φράσεις και φάσεις. Η μετατόπιση φάσης (phase shifting) δημιουργεί παρεμβολές (interference) μεταξύ των κυμάτων, οι οποίες προκαλούν ακυρώσεις και ενισχύσεις συγκεκριμένων συχνοτήτων. Με την επικάλυψη και όσο εισάγονται πληροφορίες στο σύστημα αυξάνεται η πολυπλοκότητα και αλλοιώνεται το νόημα -στην περίπτωση του ήχου η τονικότητα ο χαρακτήρας η χροιά και η δυναμική του εκάστοτε ήχου.

Από την άλλη η επανάληψη μπορεί να ερμηνευτεί έως λάθος, κυρίως τεχνολογικό, ότι κάτι έχει κολλήσει στο χωροχρονικό πλαίσιο. Στη συγκεκριμένη προσέγγιση τα παράσιτα θυμίζουν θορύβους δυσλειτουργίας, είναι αυτή η ψευδής κάλυψη του κενού της μνήμης από θόρυβο και η αδυναμία ανάμνησης. Ο χώρος άλλες φορές εισβάλλει απότομα ως επαγρύπνηση και άλλες φορές δεν έχει τη δυναμική να υπάρξει οπότε ενοποιείται με το φανταστικό. Πέρα από αυτά τα χαρακτηριστικά κλικς και τις παρεμβολές σήματος για τον ίδιο σκοπό χρησιμοποιούνται τεχνητοί συνθετικοί συνεχής ή μακρόσυρτοι ήχοι με μεγαλύτερη έμφαση στη τονικότητα και περισσότερη επεξεργασία. Οι ήχοι αυτοί συμβολίζουν την κάλυψη του κενού με συναισθήματα, ιδέες, ανασφάλεια και διάθεση για προσαρμογή, ενώ λειτουργούν ως χαλί υποδηλώνοντας την αίσθηση που μας έχει αφήσει η στιγμή.

Οι επεξεργασμένες ηχογραφήσεις πεδίου έρχονται και φεύγουν όπως οι αναλαμπές που έχουμε καθώς προσπαθούμε να θυμηθούμε καταστάσεις,

Όλα τα παραπάνω στοχεύουν στη μεταφορά της ανθρώπινης εμπειρίας του χρόνου και της αλλαγής, της ανακύκλωσης των αναμνήσεων που συναντώνται κατά βάση στη δεύτερη φάση του κομματιού που αφορά τη *μνήμη*, δηλαδή την ανάμνηση της πρώτης. Τα διάφορα επίπεδα στοχεύουν στην ανακάλυψη των στρωμάτων της μνήμης σε σχέση με το παρόν αλλά ταυτόχρονα και τη σύνδεση του καθενός με τη στιγμή που πλέον είναι παρελθόν. Ο ακροατής πάντα ανάλογα την αισθητική του, τη συγκέντρωση και τα προσωπικά του βιώματα επιλέγει τι θα ακούσει. Προσπαθώ για αυτό το λόγο με διάφορες επικαλύψεις και επεξεργασίες να δώσω τη δυνατότητα επιλογής και να μην περιορίσω σε μία διαδρομή.

Η ανάμνηση ενός γεγονότος ίσως ποτέ δεν είναι απόλυτα ειλικρινής. Σίγουρα δεν είναι αντικειμενική. Η ανάμνηση είναι επιλεκτική και αφορά τα συναισθήματα της στιγμής, την εμπειρία και την προσωπική εξέλιξη του καθενός. Πολλές φορές νιώθουμε το μυαλό μας κενό – δεν θυμάμαι – και γεμίζουμε αυτό το κενό με εντυπώσεις που έχουμε σχηματίσει. Σενάρια για το τι μπορεί να έχει συμβεί. Η ανάμνηση ενός ήχου δεν είναι ποτέ ο ήχος κάθε αυτός. Ίσως περισσότερο μια ιδέα του, ένα συναίσθημα που μας άφησε. Είναι η νεφελώδης επανάληψη του πρωτότυπου που πολλές φορές δίνει την εντύπωση της εκ νέου ακρόασης και άλλες συμπληρώνεται από την φαντασία μας.

Η διαδικασία της ανάδρασης είναι επίσης ένα χαρακτηριστικό εργαλείο στο σύστημα περιλαμβάνει τη λήψη ήχου και την επανεισαγωγή του πίσω στο ίδιο σύστημα με αποτέλεσμα να δημιουργεί ήχους που είναι απρόβλεπτοι και ακανόνιστοι. Εξελίσσονται από την τάξη προς την αταξία σχεδόν αυτόνομα, αποκαλύπτουν την απρόβλεπτη φύση και την αδυναμία ελέγχου. Τέτοιες ενέργειες συμβαίνουν κυρίως στη τρίτη φάση με την χαρακτηριστική επανάληψη συσσωρευμένης ενέργειας που κινείται στο φάσμα. Σε αυτό το στάδιο το κομμάτι σταδιακά περνάει σε μια μοιραία κατάσταση όπου στοχεύει στο να καθηλώσει τον ακροατή και να τον επιβάλει σε μια κατάσταση επανάληψης, όπου οριακά χάνει τον χρόνο και έτσι στρέφεται σε ενδοσκόπηση. Η τρίτη και τελευταία φάση συμβολίζει τη *λήθη*. Η μνήμη φθείρεται με το χρόνο σε μία αργή και σχετικά σταθερή διαδικασία, ενώ τα οποιαδήποτε χαρακτηριστικά που έχουν απομείνει σταδιακά γίνονται θόρυβος, δηλαδή παύουν να επιφέρουν οποιαδήποτε σύνδεση με αυτό που ήταν λίγο ή πολύ γνώριμο ή αναγνωρίσιμο, χάνουν την ταυτότητα τους. Όσο περισσότερο προσπαθούμε να θυμηθούμε κάτι που έχει σχεδόν χαθεί τόσο περισσότερο αλλοιώνεται, είναι η διαδικασία που ανατροφοδοτούμε τη σκέψη με κενό και θόρυβο. Αυτή η επανάληψη και η αργή σταδιακή καταστροφή του ήχου ενισχύει τη δυσκολία του ακροατή να θυμηθεί ή να γυρίσει πίσω. Μετά από ένα σημείο στοχεύω σε ένα αδιέξοδο. Σε αυτό που θα προκαλέσει την ανάγκη για εναλλακτική προσέγγιση.

Η χαρακτηριστική μάζα ήχων που κινείται στη τρίτη φάση δημιουργήθηκε στο λογισμικό max msr και είναι ηχογράφιση σε πραγματικό χρόνο. Ο αλγόριθμος χρησιμοποιεί και ενεργοποιείται από δείγματα, ως πηγές εισόδου, που συλλέγονται από το σύνολο των ήχων που προηγήθηκαν στην σύνθεση και που εμφανίζονται κατά τις φάσεις του ίχνους και της μνήμης. Αυτό το σύνολο επαναλαμβάνεται και ανατροφοδοτείται με τον εαυτό του μέχρι που τείνει στην απόλυτη θορυβοποίηση του, καθώς η λειτουργία του στοχεύει στην φθορά των προηγούμενων σε βαθμό που δεν είναι πλέον αναγνωρίσιμα. Μέσα από διάφορους μηχανισμούς δειγματοληψίας,

ανατροφοδότησης, μετατόπιση φάσης, παραμόρφωσης και υποβάθμισης δημιουργείται αυτή η χαοτική μάζα ήχων που κινείται σταθερά και σταδιακά “φουσκώνει” μέχρι που εξασθενεί και καταστρέφεται. Στην πραγματικότητα ο αλγόριθμος δεν φτάνει σε κορεσμό αλλά η περαιτέρω σύνθεση τον οδηγεί προς την καταστροφή του. Σε επόμενο χώρο η ηχογράφηση επεξεργάστηκε περαιτέρω κυρίως με μοντάζ ενώ προστέθηκαν επίσης και άλλα κανάλια για το τελικό αποτέλεσμα.

Άλλο ένα σύστημα ανάδρασης μπορεί να φανερωθεί μέσα από τα “ουρλιαχτά” που προκύπτουν από την ανατροφοδότηση του συστήματος στον αλγόριθμο biosphere που αναπτύχθηκε στο λογισμικό max msp και εμφανίζονται διάσπαρτα στο κομμάτι υπενθυμίζοντας μέσα από τις φωνές και τις κραυγές τις παρεμβολές του παρελθόντος. Στα συστήματα ανατροφοδότησης, οι αλλαγές που συμβαίνουν επιφέρουν τροφή, υλικό, αποτελούν την ίδια την πηγή και απαραίτητη ενέργεια του συστήματος για να μπορεί να συνεχίσει να υπάρχει και να ακούγεται.

Άλλες περιπτώσεις είναι οι ακραίες παραμορφώσεις αυτών των ηχογραφήσεων που υποβάλλονται σε αποσύνθεση και αναπλασίωση, μέσω της διάτασης της περιόδου (time streaching), τον κατακερματισμό, τη διαμόρφωση συχνότητας (fm synthesis), την προσθετική (additive synthesis), τη σύνθεση κυματομορφής (waveform synthesis) και άλλες τεχνικές σύνθεσης και μικρο-μοντάζ. Η κοκκώδης σύνθεση (granular synthesis) που περιλαμβάνει τη διάσπαση ενός ηχητικού δείγματος σε μικροσκοπικούς κόκκους και στη συνέχεια την αναδιάταξη, το τέντωμα ή τον μετασχηματισμό αυτών των κόκκων για τη δημιουργία νέων υφών χρησιμοποιείται επίσης στη σύνθεση, ενώ το μοντάζ σε μικρο-δομική κλίμακα και ο γενικότερος χειρισμός ηχητικών δειγμάτων με ακραίες επεξεργασίες σε σημείο που να δημιουργούνται εκ νέου ήχοι και σύνολα αφορούν γενικότερα τον ηχητικό σχεδιασμό στο έργο και περιτριγυρίζονται από διάφορες έννοιες γύρω από το θόρυβο που αναπτύχθηκαν στην έρευνα.

Το φαινόμενο απόκρυψης εμφανίζεται όταν η αντίληψη ενός ήχου επηρεάζεται από την παρουσία ενός άλλου. Υπάρχουν δύο τύποι απόκρυψης: α) όταν υπάρχει συνήχηση (δηλαδή όταν οι ήχοι συμβαίνουν ταυτόχρονα) και υπάρχει διαφορά στην έντασή τους ή/και ηχούν σε παραπλήσιες τονικές περιοχές και β) όταν υπάρχει χρονική συνάφεια, δηλαδή όταν ακολουθεί ο ένας τον άλλο με μικρή χρονική διαφορά. (Μνιεστρης, 2016) Το φαινόμενο απόκρυψης αφορά όλη τη σύνθεση του κομματιού αλλά και της έρευνας. Ο θόρυβος συνήθως επικαλύπτει και αποδυναμώνει οποιονδήποτε ήχο ενώ η ακρόαση επίσης προωθεί μια τέτοια απόκρυψη όχι μόνο λόγω φυσικής απόκρυψης αλλά και λόγω της αναγωγικής αντίληψης. Για παράδειγμα όταν ακούμε κάτι που μας αποσπάει την προσοχή και έτσι θορυβοποιεί στιγμιαία όλα τα υπόλοιπα.

Το κομμάτι χρησιμοποιεί μερική παραφωνία, επαναλαμβανόμενες ηχητικές υφές για να μετασχηματίσει τις ψηφιακές δυσλειτουργίες του ήχου ενώ η όλη προσέγγιση ακολουθεί τη σύνθεση με βάση το ηχόχρωμα και τη ροή χωρίς μέτρημα. Οι αυτοσχέδιες διεργασίες και ο συνδυασμός εργαλείων παραγωγής οργανώνονται σε ένα υβριδικό σύστημα. Έχουν χρησιμοποιηθεί συνθετητές, εφέ και γεννήτριες από εξωτερικά συστήματα (hardware systems) αλλά επίσης και προσομοιώσεις αυτών αλλά και διάφορα ψηφιακά περιβάλλοντα (max msp, ableton, rack 2). Στο κομμάτι συναντώνται ηχογραφήσεις που έγιναν σε πραγματικό χρόνο (real time) αλλά και άλλες που είχαν ήδη καταγραφεί στο παρελθόν από το προσωπικό μου αρχείο με ηχογραφήσεις πεδίου που συνέλεξα κατά την ακαδημαϊκή περίοδο για λόγους προσωπικής σύνδεσης με το υλικό και επαναφοράς αυτών

των στιγμών στο τώρα και τη συμβολική ολοκλήρωση αυτής της περιόδου. Οι ηχογραφήσεις αποτελούν το ίχνος αυτών των στιγμών την ώρα που καταγράφτηκαν, είναι ότι έχει απομείνει αλλά και ότι είχε την τύχη να παγιωθεί στο χρόνο. Αναφέρομαι σε ηχογραφήσεις πεδίου αλλά και ηχογραφήσεις αυτοσχεδιασμών στο στούντιο. Η επιλογή του υλικού αφορά τη χροιά, τη πολυπλοκότητα, την ατμόσφαιρα και το χώρο που φέρουν για την απόδοση της ιδέας.

Το τέλος ήταν μια πρόκληση με δύο πιθανά σενάρια. Από τη μία το κομμάτι φτάνει σε απόλυτη κορύφωση και κορεσμό ενέργειας και έντασης, από την άλλη σβήνει αργά μέσα από την επανάληψη του δίνοντας μία εντύπωση διαχρονικότητας. Στην πρώτη συμβολίζοντας την απόλυτη καταστροφή του, θα ολοκληρώνεται απότομα και "σκληρά" έτσι ώστε κλείνοντας, η πραγματικότητα να επιστρέψει και να επανεκτιμηθεί. Στη δεύτερη συμβολίζοντας την εξασθένηση της μνήμης, την εντροπία αλλά και την ενοποίηση της με το όλον, θα σβήνει και θα αποδυναμώνεται σταδιακά, αφήνοντας ένα στίγμα στη μακροπρόθεσμη μνήμη. Στην πρώτη περίπτωση πεθαίνει ακαριαία και όλα να φαντάζουν άδεια σαν το λευκό καμβά έτοιμο για νέα ερεθίσματα, στη δεύτερη περίπτωση ανατροφοδοτείται και η ανάμνηση του θορύβου μετατρέπεται σε ένα νέο ίχνος.

Ο σύνδεσμος για το κομμάτι είναι ο εξής:

https://drive.google.com/file/d/1D3tDEf9jz3ifh7Hm5-Eyag5eMZIs9rOc/view?usp=drive_link

Συμπεράσματα

Πολλοί ερευνητές και θεωρητικοί του ήχου, μελέτησαν και ασχολήθηκαν με τις διάφορες πτυχές του, ως μια ξεχωριστή οντότητα και σε σχέση με την απόσταση του ακροατή, την κλίμακα και τα επίπεδα στο χώρο, τη μετάδοση, την ταχύτητα και την ποιότητα του επιτρέποντας μας να απολαμβάνουμε και να αναγνωρίζουμε αυτό που σήμερα κάποιες φορές θεωρείται δεδομένο και άλλες παραμελημένο. Η ακρόαση αποτελεί μια από τις πιο σημαντικές συνθήκες, αισθήσεις και αντιληπτικές διεργασίες, όχι μόνο για τις τέχνες και την κοινωνία αλλά και για τη λειτουργία του σύμπαντος. Ειδικότερα όμως στη μουσική και στις τέχνες που επικεντρώνονται στον ήχο είναι απαραίτητη για τη κατανόηση της συμβολής και το δημιουργικό τρόπο αξιοποίησης του θορύβου.

Ο θόρυβος που ενυπάρχει αισθητά και μη σε οποιαδήποτε ηχητική πληροφορία, αποτελεί το βασικό συστατικό της ακρόασης, της ακουστικής εμπειρίας και της ζωής σε όλα της τα επίπεδα. Δεν υπάρχει τόπος πραγματικά σιωπηλός και στην πραγματικότητα όσο υπάρχει ζωή θα υπάρχει θόρυβος. Όπως παρατήρησε ο John Cage ακόμα και σε ανηχοικό θάλαμο είμαστε αναγκασμένοι να ακούσουμε τους ήχους των παλμών και νευρώνων μας. Η κάθε μας πράξη προστίθεται σε άλλες και έτσι δημιουργείται το ηχοτοπίο του περιβάλλοντος. Η βιομηχανική περίοδος έκανε πιο αισθητή από ποτέ την παρουσία του θορύβου, με τις μηχανές να αποκτούν δυναμικό χαρακτήρα στο ηχοτοπίο και πολλές φορές με τέτοιο τρόπο ώστε άλλοι ήχοι να μεταφέρονται στο υπόβαθρο. Για την ακουστική οικολογία αυτή η συνθήκη επιφέρει πολλές ανησυχίες για το ηχοτοπίο αλλά ταυτόχρονα, με πρόφαση τη νέα τάξη των πραγμάτων, ο θόρυβος ήρθε για να αποκτήσει θεμελιώδη θέση στη δημιουργία και την κοινωνική τάξη με τα διάφορα πρόσωπα του.

Η ιστορία του θορύβου στη μουσική είναι μια πλούσια και πολυδιάστατη αφήγηση που εκτείνεται από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα από πειραματικές μέχρι τις σύγχρονες σκηνές. Ο θόρυβος, έχει αναδειχθεί σε ουσιώδες στοιχείο της μουσικής δημιουργίας, επαναπροσδιορίζοντας τα όρια της τέχνης και της αισθητικής με αντισυμβατικότητα τόσο στις προκαθορισμένες μουσικές δομές και κανόνες όσο και σε κοινωνικοπολιτικά θέματα. Όχι μόνο αμφισβητεί τις καθιερωμένες αισθητικές αξίες, αλλά επίσης προσφέρει μια πλατφόρμα για την εξερεύνηση βαθύτερων ερευνητικών και μεταφορικών θεμάτων, και εμπλέκεται έμμεσα σε ηθικά επίπεδα. Το μουσικό καθεστώς κλονίζεται και όλοι οι ήχοι αποκτούν ίδια σημασία στη μουσική προσέγγιση. Αναπτύσσονται έτσι διάφορες σκηνές που χρησιμοποιούν τον θόρυβο ως εργαλείο χρησιμοποιώντας τα νέα τεχνολογικά μέσα και τα ελαττώματα αυτών, τους ήχους του περιβάλλοντος, το σώμα σε ζωντανές παραστάσεις, τις ακραίες επεξεργασίες και εντάσεις. Σκαρφίζονται οτιδήποτε αντισυμβατικό, σπάνε τη μουσική θεωρία, απαρνιούνται τα συμβατικά όργανα και ανακαλύπτουν νέους τρόπους παραγωγής ήχων, αγκαλιάζουν την αποτυχία και τον αυτοσχεδιασμό και γενικότερα καταργούν τα ίδια τα πλαίσια της τέχνης και της παράστασης, αξιοποιώντας κάθε πιθανό τρόπο είτε αφαιρετικά είτε με ακραία υπερβολή πέρα από τα έως τότε δεδομένα. Όλη αυτή η διάθεση απελευθέρωσης έδωσε έδαφος για καινοτόμες ιδέες, έμπνευση και πειραματισμούς που πλέον δεν θα έμεναν στη σιωπή, αλλά αντιθέτως είχαν τη διάθεση να αλλάξουν ολιστικά τα δεδομένα.

Ο θόρυβος συμβολίζει την ανομία, την αταξία, το χάος της πληροφορίας και του λευκού θορύβου, την τυχαιότητα, τη γέννηση και την καταστροφή, την αποσύνθεση, τη φθορά, το παράλογο, το άγνωστο και το αφύσικο. Όλα πλέον είναι κοινώς αποδεκτά ενώ η μουσική δεν περιορίζεται στη μουσικότητα της. Η δεξαμενή ήχων και οι πιθανότητες είναι πραγματικά άπειρες σε σημείο που δημιουργούνται αυτόματα γενετικά συστήματα και ηχητικοί κόσμοι που ξεπερνάν τα όρια τις φαντασίας. Ένα απόλυτο χάος! Το πιο δημιουργικό χάος παρόλα αυτά συμβαίνει με διαφορά στη ζωή. Είτε στην φύση, είτε στις πόλεις, όλα αυτά που συμβαίνουν ενορχηστρώνουν κάτι ανεξέλεγκτο, απρόβλεπτο, κάτι που δεν επαναλαμβάνεται.

Η σύνθεση ηχοτοπίου έχει αποτελέσει μια αφηρημένη έννοια που μπορεί να χρησιμοποιηθεί από διάφορες εφαρμογές για να περιγράψει ένα ηχητικό περιβάλλον, υπαρκτό ή φανταστικό, ανεξάρτητα από την πηγή προέλευσης του. Οι λεπτομέρειες που ανασύρονται μέσα από την προσεκτική ακρόαση των ηχογραφήσεων πεδίου και η επεξεργασία αυτών δημιουργεί ένα ατελείωτο ιστό διακλαδώσεων που μπορούν ειδικότερα σήμερα, με τις διαθέσιμες τεχνολογίες, να αποτελέσουν πηγή από μόνες τους. Αυτές οι μικροσκοπικές διαδικασίες που συμβαίνουν στο περιβάλλον μας, άλλοτε περνούν απαρατήρητες, άλλοτε όμως αποτελούν σπουδαίο πολυδιάστατο υλικό για επεξεργασία και ανάλυση, ενώ ανάλογα τη διάρκεια τους προσδίδουν οργανικότητα και εισάγουν τον κόσμο στον οποίο συνέβησαν στον κόσμο στον οποίο επεξεργάζονται.

Η σημασία λοιπόν αυτών των ήχων και οι ίδιοι οι ήχοι μπορούν μόνο να υπάρξουν μέσα από αυτή τη διαδικασία της προσεκτικής ακρόασης. Οτιδήποτε άλλο παραμένει θόρυβος και εξαφανίζεται σχεδόν τη στιγμή που συνέβη. Αναπόφευκτα, κατά την ακρόαση άλλοι ήχοι θυσιάζονται και άλλοι αφήνουν ίχνη. Αυτά τα ίχνη που ξεχωρίζουν κατά την αντιληπτική διαδικασία της ακρόασης αποθηκεύονται στη μνήμη για μικρότερη ή μεγαλύτερη χρονική διάρκεια ανάλογα την ένταση και δυναμική τους, τη σημασία τους για το προσανατολισμό ή για την αποκωδικοποίηση κάποιου νοήματος, την ξεχωριστή επιρροή τους στην υποκειμενική αντίληψη με βάση τα ερεθίσματα, το συναίσθημα και την

κατάσταση του ατόμου στο εκάστοτε περιβάλλον. Άλλοτε γεννούν νέες στιγμές και άλλοτε επαναφέρουν αναμνήσεις. Όποιος και να είναι ο λόγος που απομνημονεύονται έχει μια άμεση ή έμμεση εξήγηση που καθορίζει την ανάμνηση.

Η μνήμη μπορεί να είναι σύντομη, μπορεί και μακροπρόθεσμη. Η δεύτερη αφορά την εμπειρία που χαράσσεται στο υποσυνείδητο και είναι απαραίτητη για την εξέλιξη. Κάποιες φορές μεταφέρεται από γενιά σε γενιά. Η σύντομη μνήμη ωστόσο διαφέρει, είναι πιο εύθραυστη, αλλοιώνεται, φθείρεται, χάνει την αληθοφάνεια της και διαφάνεια της, εμπλέκεται με σκέψεις και συναισθήματα, παραπληροφορεί και δημιουργεί ψευδαισθήσεις και άλλοτε παραλογισμούς. Συγκεκριμένα, θορυβοποιεί το ίχνος, τη στιγμή. Η φθορά της μνήμης είναι κάτι που συμβαίνει στην καθημερινότητα μας. Ξεχνάμε πράγματα που συνέβησαν και όταν προσπαθούμε να τα ανακαλέσουμε χρησιμοποιούμε θόρυβο για να καλύψουμε τα κενά της. Η επανάληψη αυτής της διαδικασίας είναι αυτή που οδηγεί στην λήθη. Ό,τι έχει αποκτηθεί, σταδιακά καταστρέφεται και χάνεται ή αντικαταστέτε από το επόμενο ξανά και ξανά, γρηγορότερα η αργά. Η παραπάνω συνθήκη ισχύει για οποιοδήποτε ερέθισμα λαμβάνουμε και αισθανόμαστε, όπως και για τον ήχο. Αυτός ο κύκλος ζωής του ίχνους της μνήμης και της λήθης καθώς και τα στάδια θορύβου που αναπόφευκτα επηρεάζουν καθοριστικά αυτή τη διαδικασία, αποτέλεσε κύρια έμπνευση για το συγκεκριμένο κομμάτι.

Σκέψεις..

Ίσως η ιστορική αναδρομή να διακόπτει τη ροή του κειμένου γύρω από την ιδέα του θορύβου και της μνήμης αλλά θεώρησα σημαντικό να παραθέσω κάποιες καινοτόμες ιδέες και μεθόδους ανά τα χρόνια έτσι ώστε ο κάθε αναγνώστης να μπορεί να συλλάβει την πρωτοπορία για κάτι που σήμερα ίσως θεωρείται δεδομένο. Αυτές οι ιδέες που πρότειναν οι συνθέτες δεν είχα αναλυθεί και δεν έγιναν με πρόφαση να ενσωματωθούν σε μια ακαδημαϊκή έρευνα όταν δημιουργήθηκαν. Ήταν η ανάγκη τους για αλλαγή, αντίσταση και απελευθέρωση τέτοια που τους οδήγησε σε αυτά τα πειράματα, τα όποια αργότερα αποτέλεσαν αξιοσημείωτα για την μουσική ιστορία και εξέλιξη. Μέσα από αυτή την έρευνα αχνοφαίνονται επίσης οι συσχετίσεις του θορύβου με διάφορα θέματα που περιβάλλουν και διαμορφώνουν τον άνθρωπο.

Συνειδητοποίησα ότι η έρευνα για το θόρυβο επηρέασε τη σκέψη μου κατά τη συγγραφή.. Δημιουργεί ερωτηματικά και δίνει απαντήσεις σε πολλά υπαρξιακά ζητήματα, προκαλεί αμφισβήτηση, είναι κλειδί για τη φιλοσοφία, διαχρονική έννοια γύρω από τις τέχνες και τη λογοτεχνία, ισχυρό όπλο αντίστασης, προάγει τη συλλογικότητα και την αποστασιοποίηση από το εγώ, είναι φωνή πολιτισμών, κουλτούρα, αποτελεί φωλιά για την προσωπική ανακούφιση και ενδοσκόπηση, εγείρει τη δημιουργικότητα και τον πειραματισμό, απελευθερώνει. Έτσι αυτά τα μικρά αποσπάσματα που παρατίθενται σε αυτό το κείμενο δεν είναι τίποτα άλλο από ένα απειροελάχιστο σημείο του θορύβου και μόνο στα πλαίσια μιας διπλωματικής εργασίας. Σε μελλοντικό χρόνο θα με ενδιέφερε να ερευνήσω σε βάθος την συμβολή του στην πραγματικότητα. Από αρχαίες και πνευματικές πρακτικές στους διάφορους πολιτισμούς και κουλτούρες, την κοινωνικοπολιτική σημασία ιστορικά, την επιρροή του σε ατομικό επίπεδο, τις φιλοσοφικές του προεκτάσεις και τη σημασία του για το υποσυνείδητο.

Για το πρακτικό σκέλος σε περαιτέρω ανάπτυξη θα ήθελα να πειραματιστώ και με άλλα περιβάλλοντα και θορύβους, να αυτοσχεδιάσω μαζί τους σε πραγματικό χρόνο και να εξερευνήσω περισσότερους τρόπους ενσωμάτωσης τους σε νέες συνθέσεις. Ακολουθώντας τη συγκεκριμένη προσέγγιση της φθοράς να πειραματιστώ με διάφορα ηχητικά δείγματα και να εισάγω μεγαλύτερη περιπλοκότητα στο σύστημα. Τέλος ιδανικά σκοπός είναι να μεταφέρω αυτή την ιδέα σε ένα γενετικό ανατροφοδοτούμενο σύστημα (ή να ολοκληρώσω αυτό που ξεκίνησα και χρησιμοποιείται σε ένα μέρος του έργου) όπου να υποδέχεται οποιοδήποτε ηχητικό ερέθισμα και να οδηγείται σταθερά και κυκλικά στην καταστροφή του ή στην εντροπία του. Θα είχε ενδιαφέρον σε ένα τέτοιο σύστημα να εισβάλουν νέα ερεθίσματα σε πραγματικό χρόνο και να ενσωματώνονται σε αυτή τη διαδικασία αποσύνθεσης ενώ άλλα έχουν ήδη εξαφανιστεί αφήνοντας ωστόσο το στίγμα τους στο σύστημα για ότι θα ακολουθήσει..

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΒΙΒΛΙΑ

Λώτης, Θ. (2023). Σύνθεση Ηλεκτρονικής Μουσικής. Θεωρία και Πράξη. [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-301>

Λώτης,, Διαμαντόπουλος, Ταξιάρχης (2015). Μουσική πληροφορική και μουσική με υπολογιστές. Περιβάλλοντα Αλληλεπίδρασης. Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Εικαστικών Τεχνών, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών. Εκδόσεις Κάλλιπος
URI: <http://hdl.handle.net/11419/4920>

Adès T., & Service T. (2012). Full of Noises: Conversations with Tom Service. Farrar, Straus and Giroux.

Allen, M. J., & Yen, W. M. (2001). Introduction to Measurement Theory. Waveland Press. Prospect Heights, IL.

Andrey Smirnov (2013) Sound in Z : Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia. Sound and Music, London Koenig Books. UK. London.

Attali, J. (1985). Noise: The Political Economy of Music. University of Minnesota Press. Minneapolis, MN, USA. Translation of Bruits: essai sur l'economie politique de la musique © 1977 by Presses Universitaires de France

Bachelard, Gaston (1994). The Poetics of Space. Beacon Press. (Original work published 1958).

Bonnet Francois J. (2012) The order of sounds, A Sonorous Archipelago. Translated by Robin Mackay. Urbanomic

Cage, J, Kostelanetz R.(1991). An Anthology. Published by (NY) Da Capo Press.

Chion, M. (1982). La Musique Electroacoustique. Presses Universitaires de France (PUF). Paris, France.

Chion, M. (1983). Guide des Objets Sonores. Paris: Buchet/Chastel.

Chion, M. (1994). Audio-Vision: Sound on Screen. Columbia University Press. New York, NY, USA.

Cox, C., & Warner, D. (Eds.). (2004). Audio Culture: Readings in Modern Music. Continuum International Publishing Group Ltd.

Don DeLillo (1985). White Noise. Viking Press.

Empty Words by John Cage (1973). Wesleyan University Press.

Derrida J. (1993). An unerasable trace is not a trace. it is a full presence (. . .], Writting and Difference, tr. A Bass. University of Chicago Press.

The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music.

Gann K, Potter K, Pwyll ap Siôn, (2013). The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music.

Gilbert, Rouget Music and Trance, (1985). A Theory of the Relations Between Music and Possession

Gilbert J., Pearson E (1999) Discographies, Music, Culture and the Politics of Sound London. UK. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203012062>

Gilles D., and Guattari F. (1983). Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia. Translated by Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane, University of Minnesota Press,

Goodman, S. (2012). Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear. MIT Press.

Hegarty, P. (2007). Noise/Music: A History. Continuum.US.

Hellström B. (2003). Noise Design; Architectural Modelling and the Aesthetics of Urban Acoustic Space. Doctoral Dissertation, Royal Institute of Technology, KTH. Stockholm, Sweden.

Iles A., Mattin, Csaba Toth, Prévost E., Brassier R, Russell B., Power N., Watson B., Hyland M., Saladin M, Slater M (2009). Noise & Capitalism. Arteleku . Spain.

Järviuoma, H. (2009). Soundscape and social memory in Skruv. In Järviuoma, H., Truax, B., Kyto, M. and Vikman, N. (Ed.), Acoustic Environments in Change. Tampere: University of Joensuu.

Kahn, D. (1999). Noise, Water, Meat. Cambridge, Massa-chusetts: MIT Press.

La Monte Young, "Lecture 1960," *Tulane Drama Review* 10, no. 2 (Winter 1965): 75, reprinted in *Happenings and Other Acts*, ed. Mariellen R. Sandford (London: Routledge, 1995)

Lanza, J. (2004). *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Mood-song*; Revised and Expanded Edition. University of Michigan Press.

Novak D. (2013) *Japanoise: Music at the Edge of Circulation* Duke University Press Durham and London

Nyman, M. (1999), *Experimental Music Cage and Beyond*, Cambridge: Cambridge University Press.

Oliveros, P. (2005). "Deep Listening: A Composer's Sound Practice." iUniverse, Inc. New York Lincoln Shanghai.

Oliveros P. (2010) *Sounding the Margins*. Deep Listening Publications. Quantum Listening (2022) Ignota Books.

Lehrer J. (2008). *Proust was a neuroscientist*. Boston : Mariner Book/Houghton Mifflin Co.
DOI:<https://archive.org/details/proustwasneurosc0000lehr>

Lucier A. Simon D. (1980). "Chambers," Wesleyan University Press, Middletown, CT.

Radigue E. (2019). *Intermediary Spaces*. Umland

Russolo L. (1913). *The Art of Noises.Futurist Manifesto*. Milan

Schaeffer, P. (1966). *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil.

Truax B. (2001) *Acoustic Communication* [2nd Edition]. Westport, Connecticut.

Voegelin S. (2010). *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. Publisher: Continuum DOI:10.5040/9781501382901

Whitehead, C. (1999). *The Intuitionist*. An-chor Books. NY.

ΑΡΘΡΑ / ΣΥΝΕΔΡΙΑ / ΚΕΦΑΛΑΙΑ / ΟΜΙΛΙΕΣ / ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Μνιέστρης Α. (2016). "Θόρυβος": η λέξη και το νόημα ή οι περιπέτειες μιας απύσυχας κυριολεξίας. Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Κέρκυρα

Alterhaug, B. (2004). *Improvisation on a Triple Theme: Creativity, Jazz Improvisation, and Communication*. *Studia Musicologica Norvegica*. Oslo, Norway. DOI:10.18261/ISSN1504-2960-2004-01-06

Arkette, S. (2004). *Sounds Like City*. DOI: 10.1177/0263276404040486

Agostino Di Scipio (2003). 'Sound is the interface': from interactive to ecosystemic signal processing. *Organised Sound*. DOI:10.1017/S1355771803000244

Baddeley and Scott (2012). *Arguments Against Memory Trace Decay: A SIMPLE Account*

Brian Evans (2005). *Foundations of a Visual Music*. MIT Press. *Computer Music Journal*. Volume 29, Issue 4.

Cascone K. (2000). *The Aesthetics of Failure: Post-Digital Tendencies in Contemporary Computer Music*. DOI:10.1162/014892600559489

Cage, J. (1961). *Silence*. Connecticut: Wesleyan University Press.

Chou Wen-chung (1966). *Open Rather Than Bounded*. Excerpts from *Perspectives of New Music*, Vol. 5, No. 1, Fall-Winter

Furu, E. M., Lund, T., and T. Tiller (2007). *Action Research – A Nordic Perspective*. Kristiansand: Høyskoleforlaget

Gann, K., Potter, K., Pwyll ap Siôn (2013). *Introduction: experimental, minimalist, postminimalist? Origins, definitions, communities*.

Gobeil, Gilles (2005). *Le Vertige Inconnu / Dérives*. Empreintes DIGITales.

Hartocollis, P. (1976). 'On the Experience of Time and its Dynamic, with Special Reference to the Affects'. *Journal of the American Psychoanalytic Association*. The Time of Music (New York, 1988).

Hertz, S. (2019). *THE BIG BANG and what we left behind (or, hearing loss)*.

John Conell (2017). *Learning to Listen Again*. https://spatialsoundinstitute.com/P_Learning-to-Listen-Again

Krause, B. (1987). *Bioacoustics: Habitat Ambience & Ecological Balance*. Wild Sanctuary, Inc.

LaBelle, B. (2007). *Radio Territories*. Errant Bodies Press, Berlin.

Neuhaus, M. (1974). BANG, BOOoom, ThumP, EEEK, tinkle. The New York Times Archives.

Rokeby, D. (1995). «Transforming Mirrors: Subjectivity and Control in Interactive Media». Critical Issues in Electronic Media, Simon Penny. US: SUNY Press.

Sanglid T. (2004). Glitch—The Beauty of Malfunction. NY, USA. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203309049>

Schine, J. (2010). Movement, Memory & The Senses in Soundscape Studies. Vol. 38 No. 3. Proceedings of the Acoustics Week in Canada.

Stockhausen K. (1989). Afterword' Stockhausen on Music: Lectures and Interviews,

Toop, D. (2010). Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener. London & New York: Continuum, 2010.

Truax, B. (2001). Acoustic Communication. Ablex.

ΠΤΥΧΙΑΚΕΣ / ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΕΣ / ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

Hellström B., 2003. Noise Design; architectural modelling and the aesthetics of urban acoustic space. Doctoral Dissertation, Royal Institute of Technology, KTH, Stockholm: 15.

López, F. (1998). Environmental Sound Matter. Dissertation, University of Helsinki.

Woods, B. D. (2007). Industrial Music for Industrial People: The History and Development of an Underground Genre. DOI: http://purl.flvc.org/fdu/fdu_migr_etd-0781

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ

Εικ. 1: Fontana Mix (Dark Grey) John Cage, 1981

<https://www.wikiart.org/en/john-cage/fontana-mix-dark-grey-1981>

Εικ. 2: Φασματογράφημα Borneo Biophony Bernie Krause. Wild Soundscapes

https://www.researchgate.net/figure/A-primary-old-growth-biophony-spectrogram-XE-spectrogram_fig2_259296708

Εικ. 3: Edward Brown et al., Soundscape of the modern city, New York Department of Health 1930

https://www.researchgate.net/figure/Edward-Brown-et-al-Soundscape-of-the-modern-city-New-York-Department-of-Health-1930_fig3_259485301

Εικ. 4: Heinz Mack Untitled 1961

<https://www.moma.org/collection/works/72746>

Εικ 5: Ugo Piatti and the Intonarumori. Ένα φουτουριστικό έργο τέχνης με όργανα κατασκευασμένα από τον Russolo (The Art of Noise by Luigi Russolo 1913)

<https://www.historytoday.com/archive/music-time/art-noises>

Εικ 6. Ένα από τα μεγάλα επιτεύγματα του Avraamon ήταν η δημιουργία της γραφικής-ηχητικής τέχνης, ή αλλιώς του σχεδιασμένου ήχου (Πηγή: Ευγενική παραχώρηση του Andrey Smirnov). <https://www.bbc.com/culture/article/20221103-arseny-avraamov-the-man-who-conducted-a-city>

Εικ. 7: George Brecht. Instruction from Water Yam. 1963. Copyright. Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Germany

<https://www.moma.org/collection/works/156502>

Εικ. 8: Dick Higgins, Danger Music Number Seventeen, 1962

<https://dickhiggins.org/danger-music>

Εικ. 9: Young's "Piano Piece for Terry Riley (1960). The Museum of Modern N.Y.

The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift

<https://www.moma.org/collection/works/127639>

Εικ 10: Max Neuhaus Under water music(s) / Water whistle IV. photographer: © Dennis Hogers / Rob Versluys, Amsterdam © De Appel, Amsterdam & de kunstenaar(s)/the artist(s)

<https://deappel.nl/en/exhibitions/max-neuhaus-under-water-musics-water-whistle>

Εικ. 11 : Einstürzende Neubauten, Sweden Kulturehuset, 30 Sep 1984. (Photo: Arnfinn Hovlan)
<https://seelebrenntarchive.wordpress.com/2012/10/31/einsturzende-neubauten-goteborg-sweden-28-sep-1984>

Εικ. 12 :O Massona στη σκηνή κατά τη πράξη ανατροφοδότησης
<https://www.last.fm/music/Masonna/+images/bbf3dc733b684a2a946b58078c7942f9>