

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΔΙΠΛΩΜΑ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ ΣΤΙΣ ΤΕΧΝΕΣ &
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ ΤΟΥ ΗΧΟΥ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Του μεταπτυχιακού φοιτητή
Γιώργου Φραγκίσκου

“Παραγωγή της Ελληνικής Έκδοσης του
Solfège de l’Objet Sonore
των Pierre Schaeffer και Guy Rebeil”

Επιβλέπων καθηγητής: Ανδρέας Μνιέστρης

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
2007

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	1
1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	3
1.1 Λίγα λόγια για το δημιουργό του Σολφεζ	3
1.2 Μια διαφορετική ματιά στη μουσική	6
1.3 Η πράξη και η ακοή	7
1.4 Από το Αφηρημένο στο Συγκεκριμένο	8
1.5 Ηχητικό Αντικείμενο και δουλειά πάνω στον ήχο	10
1.6 Η επίδραση της Μουσικής Κονκρέτ στην Παιδαγωγική της Μουσικής	12
1.6.1 Εισαγωγή	12
1.6.2 Εκπαίδευση	13
1.6.3 Παιδαγωγική: Αγωγή της Ακοής	14
1.6.4 Επίλογος	17
2. Η ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΣΟΛΦΕΖ ΤΟΥ ΗΧΗΤΙΚΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ	18
2.1 Η ελληνική έκδοση του Σολφέζ	18
2.2 Η μετάφραση της «Φθογγωδίας του Μουσικού Αντικειμένου»	20
2.2.1 Εισαγωγή	20
2.2.2 Δυσκολίες στη Μετάφραση	20
2.2.2.2 Τεχνική ορολογία	25
2.2.2.3 Η Ορολογία του Σεφέρ	27
2.2.2.4 Περί περαιτέρω επεξηγήσεων της Θεωρίας	32
2.2.3 Επίλογος	33
2.3 Η παραγωγή του DVD	33
2.3.1 Εισαγωγή	33
2.3.2 Το σχέδιο	34
2.3.4 Η εκτέλεση	35
2.3.4.1 Λογισμικό και υλισμικό	35
2.3.4.2 Το κείμενο	36

2.3.4.3 Ηχογράφηση του σχολιασμού	37
3. ΕΠΙΛΟΓΟΣ	38
<i>Βιβλιογραφία</i>	40
<i>Ηλεκτρονικές πηγές</i>	42
<i>Λεξικά</i>	42
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	43
<i>I. Συντελεστές του Έργου</i>	44
<i>II. Αναφερόμενοι στο Έργο</i>	45
<i>III. Πίνακας Έργων & Δημιουργών που ακούγονται στο Σολφέζ</i>	46
<i>IV. Βιβλιογραφία Σεφέρ</i>	51
<i>V. Συνεντεύξεις</i>	52
4. ΣΟΛΦΕΖ ΤΟΥ ΗΧΗΤΙΚΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ	53

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ξεκινώντας το ταξίδι μου στην Κέρκυρα και το μεταπτυχιακό πρόγραμμα Τέχνες και Τεχνολογίες του Ήχου, μετά από ένα μεγάλο διάστημα εκτός πανεπιστημιακών πραγμάτων, η κύρια μου ανησυχία ήταν αν η πτυχιακή εργασία που θα αναλάμβανα θα παρουσίαζε ενδιαφέρον για ένα ευρύτερο κοινό, πέρα από τα στενά όρια της ακαδημαϊκής κοινότητας. Η ιδέα για την ελληνική έκδοση του *Solfège de l'Objet Sonore* ήρθε μετά από τις πρώτες εβδομάδες παρακολούθησης των μαθημάτων στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών και μετά από τη θερμή παρουσίαση του Σεφέρ και του έργου του από τον διευθυντή του ΕΡΗΜΕΕ και μετέπειτα επιβλέποντα καθηγητή της εργασίας αυτής Ανδρέα Μνιέστρη. Θα μετέφραζα λοιπόν το πιο ευσύνοπτο, εκλαϊκευμένο και προσβάσιμο έργο του Σεφέρ, το οποίο μάλιστα περιείχε ηχογραφημένα ηχητικά παραδείγματα, στα ελληνικά, και για να γίνει πιο ελκυστικό θα δημιουργούσα ένα δίσκο DVD. Αυτός θα περιείχε τα παραδείγματα των τριών δίσκων του πρωτότυπου αλλά και τα γραπτά κείμενα, ώστε οι «οπτικοί τύποι» να έχουν τη δυνατότητα να τα διαβάζουν από την οθόνη. Με την επιλογή αυτή θα επιτύγχανα τρεις στόχους: Θα καταπιανόμουν με κάτι ενδιαφέρον, θα συνδύαζα την αγάπη μου για τη μετάφραση και τη γαλλική γλώσσα με την παραγωγή ενός αυτοτελούς έργου που θα μπορούσε ενδεχομένως να εκδοθεί και να χρησιμεύσει σαν μια εναλλακτική εισαγωγή στη μουσική για νέους μουσικούς και μη και θα κάλυπτα τα προαπαιτούμενα του μεταπτυχιακού για επιτυχή αποφοίτηση.

Το έργο αποδείχτηκε πολύ δυσκολότερο από ότι είχε αρχικά διαφανεί: τα προβλήματα φυσικά δεν ήταν τόσο τεχνικά αλλά γλωσσικά. Η σιγουριά του γράφοντος για τις γλωσσικές του ικανότητες αποδείχθηκε εύκολο θύμα για τη γλώσσα του Σεφέρ, που τη 'ράπισε' με αλλεπάλληλα σχήματα λόγου, νεολογισμούς, λέξεις χρησιμοποιημένες με διαφορετική από την κοινή τους έννοια αλλά και παραπομπές στα γνωστά ή άγνωστα λόγια μεγάλων ή λιγότερο μεγάλων ανδρών. Η ολοκλήρωση της μετάφρασης πήρε πολλαπλάσιο από το αναμενόμενο χρόνο, όπως πήρε και η διόρθωση του πρώτου πρόχειρου. Σε πολλά σημεία χρειάστηκε να γίνει αναφορά σε άλλα συγγράμματα για να διασαφηνιστεί το περιεχόμενο κάποιων παραγράφων. Ταυτόχρονα χρειάστηκε αρκετή έρευνα –που όμως ήταν απολαυστική σαν διαδικασία- για να βρεθούν όλοι οι αναφερόμενοι στο έργο και να

τοποθετηθούν σε υποσημειώσεις για αναφορά των εντυπωσιασμένων από το έργο του Σεφέρ –ελπίζουμε- αναγνωστών. Το DVD ήταν λιγότερο απολαυστικό στην παραγωγή του αφού επάνω του δαπανήθηκαν πολλές «φασόν» εργατοώρες χωρίς ιδιαίτερες δημιουργικές στιγμές.

Τέλος, στο πλαίσιο της έρευνας για το Σολφέζ, είχα ενδιαφέρουσα αλληλογραφία με το GRM και συγκεκριμένα το Φρανσουά Ντελαλάντ και τον Ντανιέλ Τερουτζί, αλλά και με το Τζον Ντακ. Επίσης έδραξα την ευκαιρία να συνομιλήσω για σχετικά του Σολφέζ θέματα με τους Σάιμον Έμερσον, Τζόελ Τσάνταμπι και Λη Λάντυ κατά τη διάρκεια του SMC '07 στην Λευκάδα που παρευρέθηκα ως μέλος της ομάδας του Ιονίου Πανεπιστημίου. Η συνολική εμπειρία ήταν σημαντική, κουραστική και απολαυστική. Χαίρομαι που ολοκληρώθηκε και απευθύνω εγκάρδιο χαιρετισμό σε όσους με στήριξαν σε αυτή με τη γνώση, την κατανόηση, την αγάπη τους.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1 ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟ ΤΟΥ ΣΟΛΦΕΖ

Ο Πιερ Ανρί Μαρί Σεφέρ [Pierre Henri Marie Schaeffer] γεννήθηκε το 1910 στη Νανσύ της Γαλλίας. Όπως και άλλοι πρωτοπόροι της ηλεκτρονικής μουσικής, δεν ήταν κατ' επάγγελμα μουσικός, προερχόταν όμως από μουσική οικογένεια. Πτυχιούχος της Ecole Polytechnique του Παρισιού αλλά και της Ecole Supérieure d'électricité de Paris, έκανε πρακτική στη Γαλλική Ραδιοφωνία Τηλεόραση (Radiodiffusion - Télévision Française - RTF) που τον οδήγησε στην απασχόλησή του σαν μηχανικός ήχου και παραγωγός εκπομπών. Μέλος της Γαλλικής αντίστασης κατά την γερμανική κατοχή στη Γαλλία, ήταν επίσης συγγραφέας και βιογράφος. (http://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Schaeffer#Biographie) [10/02/07]

Σε ηλικία 32 ετών, πείθει την RTF (που ήταν κάτω από των έλεγχο των γερμανικών δυνάμεων κατοχής) να δημιουργήσει ένα τομέα έρευνας μουσικής ακουστικής με τον ίδιο σαν διευθυντή, γεγονός που του επέτρεψε να έχει στη διάθεσή του ένα στούντιο πλήρως εξοπλισμένο με πικάπ, πικάπ κοπής, μείκτες αλλά και μεγάλη βιβλιοθήκη από ηχογραφημένα δείγματα, το Studio d'Essai που αργότερα ονομάστηκε Club d'Essai.

Ο Σεφέρ πέρασε μήνες πειραματιζόμενος με την τεχνολογία που είχε στη διάθεσή του· ανακάλυψε τεχνικές που χρησιμοποιούνται ευρέως σήμερα όπως την τεχνική της «λούπας¹» και ασχολήθηκε με την απομόνωση φυσικών ήχων ή λεπτομερειών αυτών. Η πορεία του θα τον οδηγούσε στη δημιουργία της μουσικής Κονκρέτ [Musique Concrète] ή *Συγκεκριμένης μουσικής* στα ελληνικά – ονομασμένης έτσι κατ' αναλογία με και σε αντίθεση προς την αφηρημένη μουσική που χρησιμοποιεί αφηρημένα στοιχεία, τις νότες στην παρτιτούρα, σαν υλικό σύνθεσης. Η μουσική κονκρέτ αντίθετα βασιζόταν σε ηχογραφημένους φυσικούς ήχους που τοποθετούνταν σε ένα μουσικό πλαίσιο αποτελώντας έτσι τη σύνθεση. Ο Λουίτζι Ρούσολο [Luigi Russolo] και τα Μανιφέστα των Φουτουριστών τον επηρέασαν σημαντικά. Επιπλέον, θεωρούσε ότι η τονική μουσική είχε

¹ Από το αγγλικό Loop που σημαίνει 'βρόχος'—χρησιμοποιείται η εξελληνισμένη 'λούπα': η κατ' εξακολούθηση επανάληψη τμήματος μιας μουσικής, ή ενός ήχου.

εξαντλήσει τις δυνατότητές της ενώ ταυτόχρονα τον ενοχλούσε η επιρροή της Σχολής της Βιέννης στην μουσική της πατρίδας του, και είχε πει σε συνέντευξή του:

«Μετά τον πόλεμο, την περίοδο '45-'48, είχαμε διώξει τους Γερμανούς, αλλά δεν είχαμε αποκρούσει την εισβολή της αυστριακής μουσικής, της δωδεκατονικής μουσικής»².

Πειραματίστηκε με την ατάκα και την απόσβεση των ήχων, και όντας οπαδός της τεχνολογίας, οραματίστηκε την αντικατάσταση της ορχήστρας από μηχάνημα με τράπεζες προηχογραφημένων ηχητικών γεγονότων. Συνέθεσε τη «Σπουδή επάνω στους σιδηροδρόμους» [Etude aux chemins de fer], που δρομολόγησε σημαντικές εξελίξεις με το να είναι η πρώτη σύνθεση που ολοκληρωνόταν με τεχνολογική διαδικασία και που δε βασιζόταν σε ανθρώπινους συντελεστές και που φυσικά τα στοιχεία της ήταν «συγκεκριμένα». Πειραματίστηκε με την αναπαραγωγή δίσκων σε διαφορετικές ταχύτητες, καταγράφοντας τα αποτελέσματα σε τονικότητα και διάρκεια.

Ο Σεφέρ ζήτησε βοηθούς από την υπηρεσία του και πήρε τον Πιερ Ανρί [Pierre Henry] μηχανικό ήχου αλλά και συνθέτη που είχε σπουδάσει πλάι στον Ολιβιέ Μεσιέν [Olivier Messiaen], και τον ηχολήπτη Ζακ Πουλέν [Jacques Poullin] σαν τεχνικό στούντιο.

Το πρώτο τους έργο, η «Σουίτα για δεκατέσσερα όργανα» [Suite pour quatorze instruments], ήταν η απαρχή της σχεδιασμού του πλαισίου και του συντακτικού της συγκεκριμένης μουσικής (Manning 1993 :28). Ανέλυσε τη φύση του ήχου οδηγούμενος έτσι σε ένα ορισμό του Ηχητικού Αντικειμένου. Η απομόνωση ενός βασικού ήχου, που διαχωρίζεται από το περιβάλλον του και που εξετάζεται ως προς τα χαρακτηριστικά του έξω από το κανονικό του χρονικό άξονα.

Η «Συμφωνία για έναν μόνο άνθρωπο»³ [Symphonie pour un homme seul] που χορογραφείται το 1955 από το Μορίς Μπεζάρ⁴, διαιρεί τη συνθετική διαδικασία σε 2

² Hodgkinson, T., 1987, *Pierre Schaeffer: An Interview With the Pioneer of Musique Concrete*, recommended records quarterly magazine, volume 2, number 1, 1987 on-line στη διεύθυνση:

http://www.elemental.org/element/said&did/schaeffer_interview.html [30/06/07]

³ Διαβάζεται και Συμφωνία για ένα μοναχικό άνθρωπο

κατευθύνσεις: 1) Χρησιμοποιώντας τα νέα τεχνικά βοηθήματα αυξάνει τις δυνατότητες των οργάνων ως ηχητικών πηγών και 2) Χρησιμοποιεί τις αρχές των *Ηχητικών Αντικειμένων* και τους κανόνες τους για τη σύνθεση. Προχωρά σε μια βασική κατηγοριοποίηση του ηχητικού υλικού σε ανθρώπινους και μη ανθρώπινους ήχους, ενώ αργότερα κατηγοριοποιεί με έναν παρεμφερή του Ρούσολο⁵ τρόπο: ζωντανά στοιχεία, θόρυβοι, προετοιμασμένα όργανα, συμβατικά όργανα. Από εκεί ξεκινά την πορεία του για ένα σύστημα γραφικής μουσικής σημειογραφίας.

Το 1951 το νέο εξειδικευμένο στούντιο που παρέχει το RTF στο Σεφέρ σε συνδυασμό με τα *μαγνητόφωνα*, επιταχύνει δραστικά τις εξελίξεις προσφέροντας πλέον δημιουργικές συνθετικές δυνατότητες όπως *tape echo*⁶ και εφέ τεχνητής αντήχησης, αλλά και περισσότερα κανάλια ήχου όταν η *Στερεοφωνία* των δύο καναλιών δεν έχει καν καθιερωθεί.... Οι πειραματισμοί στην τοποθέτηση και διάχυση του ήχου στο χώρο είναι γεγονός και το σύστημα του Σεφέρ μπορεί να θέτει στο χώρο 5 διαφορετικές ροές ηχητικής πληροφορίας – αν μας επιτραπεί το πρωθύστερο σχήμα- μια εκ των οποίων κρεμόταν από την οροφή, γεγονός που έδινε τη δυνατότητα για κάθετη χωροτοποθέτηση (<http://csunix1.lvc.edu/~snyder/em/schaef.html>) [04/04/07].

Η πρώτη κονκρέτ όπερα, ο «Ορφέας» [Orphée] των Σεφέρ και Ανρί έκανε πρεμιέρα στο Παρίσι το 1951⁷, και η κριτική που δέχτηκε, αντίζηση και μανιασμένη, λειτούργησε τελικά ως διαφήμιση, αφού το κοινό αρχίζει να προσέχει τη νέα μουσική τάση. Το έργο ανέβηκε και πάλι το 1953 αφού εξελίχθηκε (Manning 1993: 28).

Ο Σεφέρ, περισσότερο ερευνητής παρά μουσικός⁸ κατά γενική παραδοχή, προτείνει δύο τρόπους κατηγοριοποίησης: Ο πρώτος είναι ένα σύνολο από 25 ορισμούς για την

⁴http://www.universalis.fr/media-encyclopedie/87/ph010070/encyclopedie/symphonie_pour_un_homme_seul.htm [16/06/07]

⁵Βλέπε και <http://csunix1.lvc.edu/~snyder/em/russolo.html> αλλά και *L'arte dei rumori* στο http://www.obsolete.com/120_years/machines/futurist/art_of_noise.html για την κατηγοριοποίηση κατά Ρούσολο

⁶ εφέ τεχνητής επανάληψης που βασίζεται στην καθυστερημένη ανάγνωση του ίδιου υλικού από διαφορετικές σε σειρά κεφαλές μαγνητοφώνου.

⁷http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/actions-france_830/politique-artistique_1031/musique_11415/galerie-compositeurs_12379/henry-pierre-1927_27747.html [20/01/07]

⁸ Η έντονη συγγραφική δραστηριότητα του Σεφέρ αποτυπώνεται στη βιβλιογραφία που παρατίθεται στο Παράρτημα· το σύνολο του μουσικού του έργου κυκλοφορεί σε ένα τριπλό CD.

περιγραφή των ηχητικών αντικειμένων και τις διαδικασίες που μπορούν να εφαρμοστούν (μήκος, πολυπλοκότητα). Ο δεύτερος αναφερόταν στην εφαρμογή αυτών των ορισμών ώστε να δημιουργηθεί μια γλώσσα για τη σύνθεση της *συγκεκριμένης μουσικής* (χειρισμός, μετάδοση, κύμανση-μετατροπία). Αυτά τα χαρακτηριστικά αναφέρονται στο βιβλίο του «Αναζητώντας μια συγκεκριμένη μουσική» [A la recherche d' une musique concrète] που προχώρησε σε λεπτομερή περιγραφή του ήχου με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια. Περιέγραψε το συνθέτη της μουσικής *concrète* σαν κάποιον που «...παίρνει σαν σημείο εκκίνησης το ηχητικό αντικείμενο που είναι το αντίστοιχο των οπτικών εικόνων, και που επομένως αλλάζει τις διαδικασίες της σύνθεσης μουσικής εντελώς...». Το πείραμα της συγκεκριμένης μουσικής αποτελείται από τη δημιουργία ηχητικών αντικειμένων, όχι από το παίξιμο αριθμών και των δευτερολέπτων του μετρονόμου, αλλά με κομμάτια χρόνου που έχουν κοπεί από τον κόσμο» (Russcol 1972: 85). Πολλοί σύγχρονοι συνθέτες όπως οι Μιγιώ, Μπουλέζ, Μεσσιέν και ακόμα και ο Στοκχάουζεν θέλγονται από τις απόψεις του Σεφέρ για τον ήχο. Αρκετοί από αυτούς επισκέφθηκαν το στούντιο και συνέθεσαν χρησιμοποιώντας τα εργαλεία που τους παρασχέθηκαν εκεί. Ο Σεφέρ πέθανε το 1995 στην Αιξ-αν-Προβάνς.

1.2 ΜΙΑ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΗ ΜΑΤΙΑ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Η τροπική μουσική είχε διαρκέσει αιώνες. Η τονική μουσική όχι περισσότερο από τρεις ή τέσσερις αιώνες. Ο Σειραϊσμός –κράτησε περίπου εξήντα χρόνια μπορεί να πει κανείς αν θέλει να είναι γενναιόδωρος, ενώ οι σύγχρονες σχολές, η επαναληπτική σχολή, η αλεατορική σχολή και όλες οι υπόλοιπες διαρκούν λίγους μήνες, λίγες εβδομάδες. Κρατούν όλο και λιγότερο. Αλλά απ' όλα αυτά, τον εικοστό αιώνα που υπήρξαν τόσα πράγματα, είναι ένα που ξεχωρίζει, η ηλεκτρονική μουσική (Delalande 1996).

Ίσως η κύρια ανακάλυψη αναφορικά με τη μουσική του εικοστού αιώνα είναι αυτή που έκανε μεγαλύτερη εντύπωση σε όλους τους συνθέτες. «Γιατί υπάρχουν συνθέτες που κάνουν ηλεκτρονική μουσική, όπως ο Πιερ Ανρί που είναι σπεσιαλίστας ηλεκτρονικής μουσικής ακόμα και αν οι ίδιοι δεν κάνουν (...) αλλά σχεδόν όλοι οι συνθέτες «έχουν υποκύψει στην επήρεια της» Τα λόγια ανήκουν στον Olivier Messiaen, του οποίου η κρίση

δε θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι «ευλογάει τα γένια του»⁹. Αυτής της «σπουδαιότατης εφεύρεσης του 20^{ου} αιώνα»¹⁰ θα προσπαθήσουμε να αποτιμήσουμε την εμβέλεια και τη θέση στη σύγχρονη μουσική.

Άλλοι συνθέτες και ερευνητές (Smalley 1985) μιλούν για τον «ιστορικό διχασμό στη μουσική γλώσσα» που έβαλε στις δύο άκρες του τραπεζιού την «τονικότητα με την μετρικά οργανωμένη αρμονία και τις μελωδικές σχέσεις» και τη «φασματομορφολογία». Οι εξελίξεις στη μουσική όπως ο δωδεκαφθογγισμός, η διάδοση των κρουστών οργάνων, η εμφάνιση των ηλεκτροακουστικών μέσων, συνεισφέρουν στην αποδοχή μιας έμφυτης μουσικότητας σε όλους τους ήχους [...] Έτσι λοιπόν [η φασματομορφολογία] είναι κληρονόμος της δυτικής παράδοσης στη μουσική η οποία από την πλευρά της αλλάζει μουσικά κριτήρια και αναζητά καινούργιους τρόπους αντίληψης και κατανόησης.

1.3 Η ΠΡΑΞΗ ΚΑΙ Η ΑΚΟΗ¹¹

- Και τώρα, δεν τραγουδάμε ένα τραγούδι;
- Ποια βιβλία θέλετε να φέρω, Κύριε?
- Τα βιβλία για τέσσερις και τρεις φωνές ...Πήγαινε βρες τα Αντουάν, και βρες μας κάτι ωραίο!
- Καλά λοιπόν! Κύριε, θέλετε να ακούσετε ένα τραγούδι για τέσσερις;...
- Ντιερίκ, ορίστε ο *supérieur*¹². Είναι πολύ ψηλά; Τα παιδιά μπορούν να σε βοηθήσουν...
- Ποιος ξεκινάει, εσύ Ησαΐα;
- Όχι εγώ, έχω παύση τεσσάρων.
- Και εγώ έξι... Ξεκίνησε εσύ Ρομπού.
- Ναι, δεν έχω παρά μια ανάσα. Αλλά ας πάρουμε τόνο...

^{9, 10} Τηλεοπτική συζήτηση με τον Alain Duault, 10 Δεκεμβρίου 1988 στο κανάλι FR3 της Γαλλικής Τηλεόρασης, αναφέρεται στο Delalande, F., D' Une Technologie A l' autre: χωρίς ημερομηνία. Βρίσκεται στο www.cndp.fr/archivage/valid/41724/41724-6138-5947.pdf [17/07/07]

¹¹ *faire* και *entendre*, αντίστοιχα από τα βιβλία I και II της Πραγματείας

¹² έκταση φωνής πάνω από τον κόντρα-τενόρο ή η ψηλότερη φωνή στο πολυφωνικό τραγούδι

Αυτός ο νόστιμος διάλογος που χρονολογείται περίπου στο 1540 και αναφέρεται από τον Jean-Pierre Ouvrard (1983 στο Delalande 1996), μας υπενθυμίζει ότι για την αστική τάξη του πρώτου μισού του 16^{ου} αιώνα, το πολυφωνικό τραγούδι είναι κυρίως μια ευκαιρία για μια οικιακή πρακτική ανάγνωσης και τραγουδιού ταυτόχρονα, προτού θεωρηθεί ένα ηχητικό αντικείμενο που προορίζεται για ακρόαση¹³. Λίγη σημασία έχει ότι το κείμενο δεν είναι κατανοητό στην ακοή –δεν υπάρχει ακροατής. Ή αν ακόμα –τύχει- και υπάρχει κάποιος, δεν είναι ο στοχευόμενος παραλήπτης.

Η ακοή σαν αυτόνομη μουσική πρακτική και πιο συγκεκριμένα η προσεκτική ακοή δεν αναπτύσσεται σε κοινωνικό επίπεδο και δεν γίνεται λόγος ύπαρξης της μουσικής παρά – σταδιακά- από τον 17^ο ως τον 19^ο αιώνα. Η –τόσο αυταπόδεικτη για εμάς- ιδέα ότι η μουσική υπάρχει και δημιουργείται για να ακούγεται, μάλλον δεν ίσχυε για τους μουσικούς των αρχών του 17^{ου} αιώνα.

1.4 ΑΠΟ ΤΟ ΑΦΗΡΗΜΕΝΟ ΣΤΟ ΣΥΓΓΕΚΡΙΜΕΝΟ

Αυτές οι ιστορικές υπομνήσεις είχαν σα στόχο να τοποθετήσουν την ηλεκτροακουστική μουσική πάνω στον άξονα μιας τριπλής επανάστασης: Από τη νότα στον ήχο, από την πράξη στην προσεκτική ακρόαση, από τον αυτοσχεδιασμό στην εκτέλεση με παγιωμένο τρόπο.

Η τεχνολογία όμως στα μέσα του περασμένου αιώνα σημειώνει μια σημαντική εξέλιξη: για πρώτη φορά το 1948, μουσική συντίθεται απευθείας πάνω σε ένα μέσο, εν προκειμένω στο δίσκο βινυλίου και στις πρώτες «Σπουδές σε Θορύβους» [Études de Bruits] του Pierre Schaeffer. Η τεχνολογία της ηχογράφησης, βέβαια, υπάρχει από πολύ παλιότερα - έχει ήδη εφευρεθεί το τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα.¹⁴ Η χρήση όμως αυτής είναι συγκεκριμένη όσον αφορά τη μουσική και περιορίζεται στο να δημιουργεί μια καταγραφή, ένα αρχείο της μουσικής που έχει δημιουργηθεί με τον παραδοσιακό τρόπο, πιθανότατα σε πεντάγραμμο και έχει εκτελεστεί με μουσικά όργανα ή και φωνές. Ξαφνικά γίνεται ένα ρηξικέλευθο

¹³ Τα μιμητικά τραγούδια (Les chansons imitatives), όπως ο *Πόλεμος* [La Guerre] του Ζανεκέν [Janequin] που ξεκινά με την προστακτική «ακούσατε!» εγκαινιάζουν μια νέα και εξαιρετική σχέση του *πράττειν* και του *ακούειν* που προφανώς επεξηγεί εν μέρει την επιτυχία τους στο κοινό.

¹⁴ Βλέπε και http://en.wikipedia.org/wiki/Sound_recording [10/05/07]

βήμα: ένας μουσικός εξοικειωμένος με τη ραδιοφωνική δημιουργία και το στούντιο, συλλαμβάνει την ιδέα να εκμεταλλευτεί με ακραίο τρόπο τις τεχνικές του μοντάζ, να απομονώσει τμήματα ήχου από το περιβάλλον και τα συμφραζόμενα τους, να τα απογυμνώσει από το ποιητικό τους αίτιο και να τα αναδιοργανώσει ανάλογα με τα αισθητικά κριτήρια του συνθέτη και της ηχητικής τέχνης.

Όσον αφορά τη μουσική ανάλυση, η δυτική μουσική έχει παραδοσιακά βασιστεί σε δομές τονικότητας (αρμονία, τροπικότητα), στη δόμηση μουσικής φόρμας (θέματα, μοτίβα κτλ) και στο ρυθμό (μέτρο). Το ηχόχρωμα από την άλλη, θεωρούνταν περισσότερο θέμα χρωματισμού μιας μουσικής δομής, και αντιμετωπιζόταν σαν θέμα που αφορά την ενορχήστρωση. Ο Σεφέρ το καταδεικνύει με σαφήνεια στα σχετικά ηχητικά παραδείγματα του *Solfège de l'Objet Sonore*¹⁵ όπου παραθέτει αποσπάσματα από την ενορχήστρωση του Βέμπερν για τη Μουσική Προσφορά του Μπαχ.

Η ηλεκτροακουστική μουσική, και ειδικότερα η Συγκεκριμένη Μουσική των Πιερ Σεφέρ και Πιερ Ανρί που εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1940 άλλαξε την μέχρι τότε αντίληψη σχετικά με τη φύση του ηχοχρώματος. Τα ρηξικέλευθα πνεύματα που συγκεντρώθηκαν στο στούντιο του GRM στο Παρίσι χρησιμοποίησαν τις νέες δυνατότητες της τεχνολογίας και τις ανακαλύψεις της επιστήμης της φυσικής για να χτίσουν ένα οικοδόμημα που εκτός των άλλων θα επέτρεπε στον άνθρωπο να «καλουπώσει» ηχοχρωματικές διαστάσεις, και να τις χρησιμοποιήσει σαν βασικό μέρος της διαδικασίας σύνθεσης. Τα πολυπληθή πειράματα και οι πρωτόγνωρες ανακαλύψεις που γίνονταν στο περιβάλλον του στούντιο, από συνθέτες και τεχνικούς και που ένα σημαντικό μέρος αυτών μπορεί κανείς να ακούσει στο έργο που προλογίζουμε, χρειάζονταν και ένα κατάλληλο θεωρητικό υπόβαθρο. Η στήριξη όλων αυτών σε τεχνικό και φιλοσοφικό επίπεδο ήταν αναγκαία για την περαιτέρω εξέλιξη της έρευνας και τη διεύρυνση του κοινού του νέου αυτού μουσικού είδους.

Η δυνατότητα να δημιουργείται μουσική πάνω στο «εύπλαστο» μέσο της μαγνητοταινίας, έδωσε το έναυσμα σε συνθέτες και όχι μόνο, να ενδιαφερθούν για τη θέση αυτής της

¹⁵ Παράγραφος 7 στον 1ο δίσκο ακτίνας

μουσικής στην μεγάλη πορεία της Δυτικοευρωπαϊκής λόγιας μουσικής. Θα μπορούσε αυτή η μουσική να ταιριάζει στον ίδιο χώρο με την κλασική και τα αναγνωρισμένα της αριστουργήματα; Ένα άλλο θέμα που ανέκυψε ήταν σχετικά με το δηλούμενο, την έννοια, και το αν αυτή η νέα μουσική στην πραγματικότητα επικοινωνούσε κάτι (Taylor 2001: 43). Αυτή η συζήτηση όμως παρά την πολύ μεγάλη σημασία της βρίσκεται πέρα από τους σκοπούς αυτού του προλόγου.

Το έργο του Πιερ Σεφέρ “Πραγματεία των Μουσικών Αντικειμένων” [Traité des Objets Musicaux] κυκλοφόρησε το 1966. Η πρωτοτυπία του αντικειμένου με το οποίο ασχολήθηκε, η πρωτοτυπία της προσέγγισης στο θέμα αλλά και το βάθος της φιλοσοφικής σκέψης, αρκούν για να χαρακτηριστεί από κάποιους «...ένα από τα πιο σημαντικά θεωρητικά έργα της μουσικής σκέψης του 20^{ου} αιώνα». (Thoresen 2002: 2)

Δεν ακολούθησαν όλοι αυτοί που ασχολήθηκαν με τη μουσική κονκρέτ παρόμοια πορεία. Ο Πιερ Ανρί, βασικός συνεργάτης και συνοδοιπόρος του Σεφέρ, μηχανικός ήχου και συνάμα συνθέτης, αντιλαμβανόταν τη μουσική περισσότερο σαν επικοινωνιακό εργαλείο (ibid: 43) από κάποιους συνεργάτες του, γι’ αυτό και τελικά αναγνωρίστηκε από πολλούς σύγχρονους μουσικούς και DJ σαν ο πατέρας ή πρόγονος της ποπ ηλεκτρονικής μουσικής. Η προσπάθεια, εξάλλου, «εκδημοκρατισμού» της ηλεκτρονικής μουσικής είναι εμφανής στο έργο του. Κομμάτια του έχουν συμπεριληφθεί σε δίσκους με διαφορετικών ειδών μουσικές και γνωστοί παραγωγοί έχουν κάνει remix κομματιών του¹⁶.

1.5 ΗΧΗΤΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΚΑΙ ΔΟΥΛΕΙΑ ΠΑΝΩ ΣΤΟΝ ΗΧΟ

Η ιδέα να σκεφτούμε τον ήχο μέσα στη μορφολογική του υφή προηγείται της συνεισφοράς του Σεφέρ. Αλλά η θεώρηση που προτείνει σχετικά με το ηχητικό αντικείμενο, θεωρητικοποίηση της κονκρέτ πρακτικής, δεν αντανakλάται μόνο στην οργανική και ορχηστρική γραφή αυτών που έχει συνέχεια στο μυαλό του, αλλά πάνω στην ανάλυση που

¹⁶ Το Psyché Rock του Henry και του Michel Colombier από το Norman Cook (Fat Boy Slim): Psyche Rock Remix, 1997,2000. Επίσης από τους: Coldcut, William Orbit, Jon pleased wimmin - στο <http://www.xs4all.nl/~tdq/dq/NotLouie/psyche/psy.html> [20/07/07]

έχει γίνει της προϋπάρχουσας μουσικής. Υπάρχει εκεί μια ανατροφοδότηση που υποστηρίζει μια τάση. Για παράδειγμα ο Μπουλέζ [Boulez] (1957: 29 στο Delalande, 1996) γράφει για το Βαρέζε [Varèse]: «Αυτή η μουσική, που πρέπει να της δώσουμε σημασία, ασχολείται στην ουσία με το ίδιο το ηχητικό φαινόμενο· φαντάζεται κανείς ότι ο δημιουργός έχει μια συνεχή έγνοια για τη λειτουργικότητα των συγχορδιών που γίνονται αντικείμενα». Και γενικεύοντας: «Τα διλήμματα των συγκερασμένων ή μη συγκερασμένων κλιμάκων, οι έννοιες του κάθετου ή του οριζοντίου δεν έχουν πια κανένα νόημα: έχουμε φτάσει στο ηχητικό σχήμα, το πιο γενικό αντικείμενο που παρέχεται στη φαντασία του συνθέτη· ηχητικό σχήμα ή με τις νέες τεχνικές, ηχητικό αντικείμενο» (ibid: 35).

Η έννοια του *ηχητικού αντικειμένου* φέρει ακόμα πολλή αμφισημία: Όσο είναι συνδεδεμένο με τις «νέες τεχνικές», τόσο μπορεί να χρησιμοποιηθεί στην ορχήστρα. Η πρακτική εφαρμογή στη γραφή για ορχήστρα χρωστάει μάλλον πολλά στο Concert Collectif, πείραμα της από κοινού τοποθέτησης οργανικών και ηλεκτροακουστικών ακολουθιών για μια συλλογική σύνθεση στην οποία συμμετείχαν, μαζί με το Schaeffer, οι συνθέτες του GRM το 1962: Ballif, Bayle, Canton, Carson, Ferrari, Mâche, Malec, Parmegiani, Philippot, Xenakis (βλ. Mâche, 1963). Ο Ivo Malec μαρτυρά το 1975:

«Εδώ και ένα αρκετά μεγάλο αριθμό ετών, 13 για την ακρίβεια, δε σταματώ να παρατηρώ να παραδέχομαι ή και να διατυμπανίζω ακόμα, την καθοριστική επίδραση της ηλεκτροακουστικής μουσικής πάνω στο οργανικό και το φωνητικό. Δεκατρία χρόνια, γιατί ήταν το 1962 που έλαβε χώρα αυτό το εντυπωσιακό πείραμα που είχε αναλάβει το GRM υπό τον τίτλο Concert Collectif και του οποίου ο «ιστορικός» ρόλος, στα μάτια μου, ποτέ δεν αναλύθηκε πλήρως».

(Chion, Delalande 1986: 200).

Ο Μάλεκ αναφέρεται στη δραστική επιρροή που είχε σε συνθέτες η «εισβολή» της νέας αυτής μουσικής μια εποχή που πρωτοπορία ήταν ο σειραϊσμός (Delalande 1996). Σημαντική μαρτυρία μιας και ο Μάλεκ δίδαξε σύνθεση στο Conservatoire de Paris από το 1972 ως το 1990. Θυμούμενος το πέρασμά του από το GRM και την «τάξη» του Σεφέρ αναφέρει:

«Είναι μια εποχή πειραματισμού, μια εποχή τεχνολογικής έκπληξης, τεχνολογικής

ευφορίας (...), των εντυπωσιακών δυνατοτήτων που θα μπορούσε να αποκαλύψει η τεχνολογία. Δηλαδή το υλικό γινόταν εύπλαστο, προσβάσιμο από την εφεύρεση, κινούμενο, μπορούσε να γεννήσει φόρμες, να δημιουργήσει εκπλήξεις τόσο σημαντικές όσο μια μετατροπή στο τονικό σύστημα, εκπλήξεις «Χάϊντινικές» (...). Αυτές είναι οι μουσικές μου συνταγές (...). Η δεύτερη μου συνάντηση ήταν με τον Olivier Messiaen και παραδόξως, εκείνη την εποχή, τον ενέταξα στο ίδιο ρεύμα με αυτή τη δουλειά πάνω στον ήχο, το ηχόχρωμα, αυτή την επιστροφή στο υλικό του ηχοχρώματος σαν γενεσιουργό κύτταρο του έργου, και η αποκάλυψη των κρυμμένων διαστάσεων του ηχοχρώματος από το μικρόφωνο, η ενίσχυση, έπειτα από τις ηλεκτρονικούς χειρισμούς και τις διαμορφώσεις»¹⁷.

1.6 Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΟΝΚΡΕΤ ΣΤΗΝ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

1.6.1 Εισαγωγή

Αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο αυτού του κειμένου, ότι η αποδοχή της νέας μουσικής πρότασης από το κοινό δεν ήταν ενθουσιώδης, ιδιαίτερα στην αρχή, ενώ το ακροατήριο ήταν περιορισμένο σε μέγεθος. Η επίδραση της διδασκαλίας και γενικά των θεωριών του Σεφέρ υπήρξαν περιορισμένες¹⁸. Ένα μέρος αυτής της σχετικής αποτυχίας οφείλονταν το γεγονός ότι τα περισσότερα κείμενα ποτέ δεν εμφανίστηκαν σε γλώσσα ευρύτερα ομιλούμενη της γαλλικής. Αν και σήμερα, 40 χρόνια δηλαδή αργότερα, οι θεωρίες του Σεφέρ τυγχάνουν μεγαλύτερης αποδοχής, η διείσδυση τους συνεχίζει να είναι περιορισμένη στη μουσική παιδαγωγική. Εξάλλου, δεν φαίνεται να υπάρχει ένα σταθερό πλαίσιο για τη δημιουργία μιας συστηματικής ηλεκτροακουστικής μουσικολογίας.

¹⁷ Séminaire de recherche 1995-1996: *Territoires et cartes de la musique électroacoustique*. Αδημοσίευτα πρακτικά. Στο Delalande, F., 1996, *La musique électroacoustique, coupure et continuité*.

¹⁸ Martial R., 1999, *Communication et musique en France entre 1936 et 1986: I. Des transmissions à Orphée*, Paris: L'Harmattan

1.6.2 Εκπαίδευση

Η βιβλιογραφική έρευνα αποδεικνύει ότι η διείσδυση της θεωρίας του Σεφέρ στην εκπαίδευση είναι περιορισμένη. Αντίστοιχα είναι και τα εμπειρικά στοιχεία που αποκομίστηκαν από κατ' ιδίαν συζητήσεις.

Ο Φρανσουά Ντελαλαντ [Francois Delalande], υπεύθυνος του GRM για τις εκδόσεις και την έρευνα (2007) έχει ασχοληθεί εκτενώς με την παιδαγωγική της μουσικής. Έχει συγγράψει σχετικά βιβλία (βλ. βιβλιογραφία) και έχει συμμετάσχει στη συγγραφή άλλων. Ο ίδιος χρησιμοποιεί κάποιους «Σεφεριανούς» όρους στα συγγράμματα του. Τονίζει επίσης την αξία της ακοής και της 'πρόσληψης' του ήχου με τον τρόπο που περιγράφει ο Σεφέρ, και περιγράφει τους ήχους με την ίδια λογική (Delalande 1984, 1996). Από τα επιφανή μέλη του GRM ο Γκυ Ρεμπέλ [Guy Rebeil] έχει επίσης γράψει το «Ο Ρόλος Της Πραγματείας Των Μουσικών Αντικειμένων στην Εκπαίδευση της Ηλεκτροακουστικής Μουσικής» [Rôle du Traité des objets musicaux de Pierre Schaeffer dans l'enseignement de la musique électro-acoustique]. Αναφέρονται ενδεικτικά για να τονίσουν το περιορισμένο εύρος των σχετικών εκδόσεων.

Για τη χρησιμοποίηση του *Σολφέζ* και των προτάσεών του στην εκπαίδευση, σαν εναλλακτική εισαγωγή στη μουσική, δεν βρέθηκαν στοιχεία, γεγονός που προτείνει μάλλον ότι δεν χρησιμοποιήθηκε. Φαίνεται ότι όπως η *Πραγματεία*¹⁹ έτσι και το *Σολφέζ*, παρά τον επεξηγηματικό και απλουστευτικό χαρακτήρα του δεύτερου, περιορίστηκαν κυρίως στο ακαδημαϊκό επίπεδο, και δεν χρησιμοποιήθηκαν σε σχολεία και σε νεαρότερες ηλικίες. Το ίδιο υποστηρίζει και ο Ντελαλάντ²⁰. Η γαλλική κυβέρνηση όμως στο πλαίσιο ενός προγράμματος έχει συνεργαστεί με το ινστιτούτο για να δημιουργήσουν μια πλατφόρμα με την οποία να μπορούν παιδιά να αποκτήσουν μια πρώτη αλλά ουσιαστική επαφή με τη μουσική με τρόπο διαφορετικό του κλασσικού ωδειακού, αυτή όμως βρίσκεται ακόμα σε στάδιο σχεδιασμού.

¹⁹ Ο Chion (1995) αναφέρει: «[...] η *Πραγματεία των Ηχητικών Αντικειμένων*, που λίγοι μέχρι σήμερα έχουν διαβάσει λεπτομερώς και σε βάθος»

²⁰ Σε συνέντευξη που ευγενικά μου παραχώρησε το Μάιο του 2007 στο γραφείο του στο GRM στο Παρίσι.

Ένας λόγος που το *Σολφέζ* δεν φαίνεται να είχε απήχηση στην εκπαίδευση, σχετίζεται με το στόχο που ο ίδιος ο συγγραφέας του θέτει: να περιγράψει και να δημιουργήσει μια τυπολογία. Το έργο δεν ασχολείται – όπως δεν ασχολείται και η *Πραγματεία* με τη δημιουργία μουσικών συνθέσεων. Παρέχει χρήσιμα εργαλεία για την περιγραφή των ήχων και την αντίληψή τους –άρα γίνεται εργαλείο για τη συνεργασία, παραδείγματος χάριν, μεταξύ μουσικών- αλλά δεν εξηγεί πώς να βάλει κανείς αυτούς τους ήχους σε μια σύνθεση²¹. Η δευτεροβάθμια όμως εκπαίδευση δεν θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει ένα τέτοιο εργαλείο στο πλαίσιο του κοινού μαθήματος της μουσικής, καθώς αφενός, δεν θα είχε τη δυνατότητα να οδηγήσει τους μαθητές πιο πέρα από αυτά που διδάσκει το *Σολφέζ* και αφετέρου θα χρειαζόταν πολυπληθές διδακτικό προσωπικό ενημερωμένο και καταρτισμένο σχετικά, που να είναι πρακτικά δύσκολο.

Σε επίσης ανεπίσημη συζήτηση με τον Φράνσις Ρουσώ [Francis Rousseaux] του IRCAM στο πλαίσιο του συνεδρίου SMC 07, ρώτησα για τη χρησιμοποίηση ή όχι των αρχών του *Σολφέζ* από το ίδρυμα αυτό στο λογισμικό που έχει εξελίξει για τη μουσική εκπαίδευση. Η απάντηση ήταν ότι το IRCAM και το GRM (που εκδίδει το *Σολφέζ*) αποτελούν μάλλον δυο διαφορετικές σχολές και δεν έχει γίνει κάτι τέτοιο, αλλά εκτίμησε ότι είναι μια καλή ιδέα που μπορεί να πραγματοποιηθεί στο μέλλον.

1.6.3 Παιδαγωγική: Αγωγή της Ακοής

Η αξία της «αγωγής της ακοής» ή «ακουστικής αγωγής» ή αγγλιστί *ear-training*, θεωρείται, λίγο ως πολύ, δεδομένη ανάμεσα στους συνθέτες της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Το επιβεβαιώνουν εκτός από τον ίδιο το Σεφέρ που εισήγαγε την έννοια της «αφαιρετικής ακοής» [Ecoute Réduite] αλλά και τις διαφορετικές κατηγορίες ακοών²², οι Πωλίν Ολιβέρος [Pauline Oliveros] με την ιδέα της «βαθιάς ακοής» [Deep Listening]²³, ο Μάρρεϋ Σέιφερ

²¹ Προσωπική συζήτηση με το Leigh Landy [Λη Λάντυ], καθηγητή στο De Montfort University και υπεύθυνου του δικτυακού τόπου EARS (Electroacoustic Research Site)

²² *Πραγματεία*, βιβλίο II, κεφ VI, σελ 112

²³ <http://www.deeplistening.org/pauline> για ένα ορισμό του “deep listening”: επίσκεψη [27/06/07]

[Murray Schaffer] και η Χίλντεγκαρντ Γουέστερκαμπ [Hildegard Westercamp] και όλο το κίνημα της Ακουστικής Οικολογίας μεταξύ άλλων.

Η ακουσματική μουσική ιδιαίτερα, που «κρύβει» από τον ακροατή τα ηχοπαραγωγά αίτια αλλά και από το συνθέτη τα «φυσικά» εργαλεία της δουλειάς του –δηλαδή τα όργανα, στηρίζεται στην σε βάθος εκμετάλλευση της ακοής. Η ωδειακή και ακαδημαϊκή «οργανογνωσία» στην περίπτωση αυτή δεν είναι ένα μάθημα χρήσιμο. Η εκπαίδευση του αυτιού στο να αντιλαμβάνεται, να κατηγοριοποιεί και να περιγράφει ήχους και έπειτα να τους οργανώνει, παρεμφερώς ίσως με ένα μάθημα μουσικού Dictée (Chion, 1983: 90) είναι που θα επιτρέψει στο μαθητή την ανάλυση και την ανασύνθεση μουσικών έργων αυτής της μουσικής. Η διαδικασία αυτή πραγματοποιείται μέσα από την προσεκτική ακοή την αντιληπτική ικανότητα του ανθρώπου και την εμπειρία.

Ο Σεφέρ στην ουσία ενδιαφερόταν για το πώς θα μπορούσε να οργανώσει ο συνθέτης το απέραντο υλικό μόνο με τη βοήθεια της αντίληψης. Έπειτα από αρκετά χρόνια ερευνών σχεδίασε τις πέντε λειτουργίες του «Προγράμματος Μουσικής Έρευνας» [Programme de la Recherche Musicale] –. Η ανάγκη ύπαρξης του Προγράμματος ήταν συνέπεια της απώτερης φιλοδοξίας του Σεφέρ. Την «επανακατάκτηση του, εκ των ουκ άνευ, αφηρημένου της μουσικής» (Schaeffer, 1966: 24).

Ήθελε να ανακαλύψει τα βασικά θεμέλια μιας μουσικής δομής και σημασίας και πίστευε ότι αυτό θα επιτυγχανόταν με την αποκόλληση από τις γενεσιουργές αιτίες του ήχου. Στο βιβλίο του «Η Συγκεκριμένη Μουσική»²⁴ [La Musique Concrète] που εκδόθηκε τον επόμενο χρόνο από την *Πραγματεία*, ο Σεφέρ πρότεινε πέντε κανόνες ώστε να καθοδηγήσει τους μουσικούς που δεν είχαν σχέση με την ηλεκτροακουστική μουσική.

Το νέο μέσο, σύμφωνα με το Σεφέρ, μέσα από πέντε κανόνες μπορεί να γίνει κατανοητό από τους μουσικούς. Ο πρώτος είναι «να μάθει ένα νέο σολφέζ με τη συστηματική ακρόαση ηχητικών αντικειμένων όλων των ειδών» (Schaeffer 1967: 29). Να σημειωθεί ότι ο Σιόν αναφέρει –παραθέτοντας λόγια του Σεφέρ- ότι Σολφέζ είναι «η τέχνη του να εξασκείσαι στο

²⁴ Schaeffer, P., 1967, *La musique concrète*. Paris: Presses Universitaires de Frances.

να ακούς καλύτερα» (Chion 1983: 90). Φυσικά, ο Σεφέρ δεν αναφέρεται απλά και μόνο στην εξάσκηση της ακοής ακούγοντας μουσική με την παραδοσιακή έννοια. Ο Σιόν συνεχίζει υποστηρίζοντας ότι το Σολφέζ βρίσκεται περισσότερο στην πλευρά της ακοής παρά της πράξης (ibid :91).

Τέλος συνδέει τη φράση του Σεφέρ «Αυτό [το Σολφέζ] δεν είναι ακόμα μουσική» (Schaeffer 1967: 488). Ο Σιόν συνεχίζει υποστηρίζοντας ότι είναι: «(...) ένας τρόπος να γνωρίσει κανείς τα νέα υλικά της μουσικής, μη δίνοντας σημασία σε προϋπάρχουσες ιδέες και στηριζόμενος πρωτίστως και κυρίως σε ο,τι ακούγεται» (Chion 1983: 91). Επιπλέον αποδεικτικό της σημασίας του Σολφέζ στη θεωρία του Σεφέρ είναι η τιτλοφόρηση του 6^{ου} κεφαλαίου της *Πραγματείας των Ηχητικών Αντικειμένων*, «Σολφέζ των ηχητικών αντικειμένων».

Πέραν από την έννοια του Σολφέζ, ο Σεφέρ υιοθέτησε και άλλες παιδαγωγικές ιδέες για να βοηθήσει τους μουσικούς που δουλεύουν στο περιβάλλον του στούντιο. Όροι όπως "thème" και "version" (θέμα και ερμηνεία) που χρησιμοποιούνται στη γαλλική γλώσσα για να δηλώσουν την ευθεία και αντίστροφη μετάφραση, περιγράφουν τις διαδικασίες «μετάφρασης» από και προς τον ήχο²⁵.

Τέλος, το GRM έχει σχεδιάσει λογισμικό, το οποίο παρέχει τη δυνατότητα να δημιουργηθούν γραφικές παρτιτούρες με συγκεκριμένα εργαλεία, τα οποία μπορούν να διευκολύνουν το συνθέτη, τον εκτελεστή, αλλά και λόγω της σχηματικής και χρωματικής τους απόδοσης να προκαλέσουν το ενδιαφέρον μαθητών της μουσικής για εξερεύνηση. Με τη χρήση κοινών εργαλείων, θα μπορούσε ενδεχομένως μελλοντικά, να καθιερωθεί ένα κοινά αποδεκτό λεξιλόγιο, που θα περιγράφει εκείνες τις μορφές μουσικής που η «κλασσική» μουσική σημειογραφία δεν καλύπτει.

²⁵Dack, J., Ear-training using the computer and PROGREMU στη σελίδα

<http://www.sonic.mdx.ac.uk/research/dackeartraining.html>, επίσκεψη 25/06/07 και Chion 1983:90 για τον ορισμό.

1.6.4 Επίλογος

Παρά τον παιδαγωγικό χαρακτήρα του Σολφέζ, η επιρροή του στην παιδαγωγική και την εκπαίδευση έχει υπάρξει αδύναμη. Ένας από τους λόγους βρίσκεται στη γλώσσα και τις μεταφράσεις που στη διάρκεια των προηγούμενων δεκαετιών δεν έγιναν στα αγγλικά. Στην ίδια τη Γαλλία, παρότι υπήρξαν συνθέτες που δίδαξαν και μάλιστα σε ιδρύματα όπως το Conservatoire²⁶, η επίδραση περιορίστηκε σε μεγαλύτερες ηλικίες σπουδαστών. Εξ' άλλου η μουσική κονκρέτ δεν υποστηρίχθηκε ιδιαίτερα από το έτερο δυναμικό ίδρυμα της Γαλλίας, το IRCAM, που ακολουθούσε τη γραμμή του Μπουλέζ, ο οποίος μετά από ένα διάστημα που 'περιτριγύριζε'²⁷ το GRM απεφάνθη ότι δεν αρέσκεται στον ήχο των ηχείων²⁸. Το ίδιο το συγγραφικό έργο του Σεφέρ βέβαια, είναι εκπαιδευτικό, αλλά όπως πρότεινε και ο Λη Λάντυ δεν παρέχει μια ολοκληρωμένη πρόταση για δημιουργία μουσικής αλλά ασχολείται κυρίως με την περιγραφή της. Αυτό δυσκολεύει τη διάδοσή του στη δευτεροβάθμια –για παράδειγμα- εκπαίδευση, δυσκολία που επιτείνεται από την έλλειψη ικανού αριθμού συνθετών ηλεκτροακουστικής μουσικής για να μεταδώσουν τις γνώσεις τους στα σχολεία.

²⁶ Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, βλέπε και υποσημείωση στον πρόλογο του Σολφέζ.

²⁷ Hodgkinson, T., 1987, *Pierre Schaeffer: An Interview With the Pioneer of Musique Concrete*, recommended records quarterly magazine, volume 2, number 1, 1987 on-line στη διεύθυνση http://www.elemental.org/element/said&did/schaeffer_interview.html [30/06/07]

²⁸ Ο Curtis Roads κατά τη διάρκεια σεμιναρίων που δίδαξε το καλοκαίρι του 2007 στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος Τέχνες & Τεχνολογίες του Ήχου, έκανε εκτενή αναφορά επ' αυτού.

2. Η ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΣΟΛΦΕΖ ΤΟΥ ΗΧΗΤΙΚΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ

2.1 Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΣΟΛΦΕΖ

Αρχής γενομένης τη δεκαετία του 1990, με την ωρίμανση της τεχνολογίας των ηλεκτρονικών υπολογιστών και των σχετικών μουσικών λογισμικών και μηχανημάτων, αρκετά Ωδεία στην Ελλάδα εισήγαγαν μαθήματα μουσικής τεχνολογίας. Αντίστοιχα, ιδιωτικά εκπαιδευτήρια μεταλυκειακού επιπέδου (ΙΕΚ και κολέγια) αλλά και Ανώτατα Τεχνολογικά Εκπαιδευτικά Ιδρύματα είτε προσέθεσαν στα τμήματα τους σχετικά τμήματα και μαθήματα είτε δημιουργήθηκαν επί τούτου. Αν και βιβλιογραφία σε θέματα ακουστικής και ψυχοακουστικής, ηλεκτρονικών και ηλεκτρονικών υπολογιστών υπάρχει στην ελληνική γλώσσα, είτε πρωτότυπα είτε από μεταφράσεις, δε μπορεί κανείς να πει το ίδιο για το θεωρητικό υπόβαθρο της ηλεκτρονικής μουσικής εν γένει.

Με δεδομένο, σχεδόν, ότι εξαιτίας ακριβώς της τεχνολογίας η μουσική που παράγεται στις μέρες μας είναι πολλαπλάσια σε ποσότητα από παλαιότερα, και ότι η σύγχρονη μουσική και ηχητική τέχνη δεν καλύπτεται παρά μόνο σε μερικό βαθμό από τα παραδοσιακά μαθήματα του σολφέζ και της μουσικής θεωρίας, το εισαγωγικό αυτό (και αρκετά προσιτό) κείμενο σε, θα μπορούσε να δημιουργήσει προβληματισμό και ίσως να κινητοποιήσει μια νέα δημιουργική τάση. Θα μπορούσε να αποτελεί εισαγωγικό υλικό ανάγνωσης μιας νέας μουσικής θεωρίας για όλα αυτά τα τμήματα και τις σχολές που περιλαμβάνουν στη διδακτέα ύλη τους θέματα της σύγχρονης μουσικής σύνθεσης και πρακτικής, αλλά και να εισαχθεί σαν πρόταση για «εξωσχολική» ανάγνωση στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση, και ιδιαίτερα στα μουσικά σχολεία.

Η ύπαρξη του σαν κείμενο στα ελληνικά και μάλιστα ως οπτικού δίσκου που μπορεί κανείς να ακούσει τα ηχητικά παραδείγματα με παράλληλο σχολιασμό στη μητρική του γλώσσα, θα αποτελέσει για πολλούς μαθητές, φοιτητές και λοιπούς ενδιαφερόμενους μια σημαντική διευκόλυνση. Οι ξένες γλώσσες είναι σε κάθε περίπτωση λιγότερο 'φιλόξενες' για κάποιον

που βρίσκεται στα πρώτα στάδια της ακαδημαϊκής – ή ακόμα χειρότερα σχολικής - του ζωής.

Επιπλέον, το κείμενο της μετάφρασης παρέχει επεξηγήσεις και παραπομπές σε άλλα κείμενα, βιβλία και δικτυακούς τόπους, ώστε να μπορεί να απευθυνθεί με επιτυχία και σε αναγνώστες που δεν έχουν σημαντική προηγούμενη εμπειρία στη μουσική και που ενδεχόμενα δεν θεωρούν δεδομένες διάφορες γνώσεις που ο συγγραφέας του Σολφέζ μπορεί να έλαβε σαν τέτοιες. Έτσι επιλεγμένοι μουσικοί όροι που θεωρήθηκαν όχι ευρέως γνωστοί, επεξηγούνται εν συντομία στο περιθώριο του κειμένου με σχετικές υποσημειώσεις. Επίσης, τα διάφορα κύρια ονόματα που αναφέρονται από το συγγραφέα βρίσκονται συγκεντρωμένα στο παράρτημα στην πρωτότυπη και μεταφρασμένη μορφή τους, ενώ σε υποσημείωση μπορεί κανείς να διαβάσει λίγα επεξηγηματικά λόγια για τον κάθε αναφερόμενο. Τέλος, οι τίτλοι των μουσικών έργων ή των αποσπασμάτων τους που αναφέρονται στο κείμενο ή που περιέχονται στον οπτικό δίσκο, βρίσκονται συγκεντρωμένα στο Παράρτημα, με μια δική μου απόδοσή τους στα ελληνικά, ελλείψει μιας γενικά αποδεκτής μετάφρασής τους.

2.2.1 Εισαγωγή

Η μετάφραση έγινε κυρίως με σκοπό τη δραστική διεύρυνση του ακροατηρίου του έργου στην ελληνική επικράτεια, δεδομένης της μικρής διείσδυσης της γαλλικής γλώσσας στη ελληνική κοινωνία αλλά και την πανεπιστημιακή κοινότητα. Η ίδια σαν διαδικασία αποδείχθηκε λιγότερο εύκολη απ' όσο είχε αρχικά διαφανεί από το πρώτο κεφάλαιο του έργου, και χρειάστηκαν εκτενείς διαβουλεύσεις μεταξύ του μεταφραστή, του επιβλέποντα καθηγητή και άλλων μελών της πανεπιστημιακής ομάδας του τμήματος μουσικών σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, αλλά και κάποιων Γάλλων της ευρύτερης ομάδας του Σολφέζ που δέχτηκαν να βοηθήσουν το σκοπό αυτό. Επίσης, υπήρξε ηλεκτρονική αλληλογραφία με τον ερευνητή του Middlesex University που μεταφράζει Σεφέρ και Σιόν προς τα αγγλικά, Τζον Ντακ. Μελετήθηκαν ενδελεχώς αγγλόφωνα άρθρα σχετικά με τη μετάφραση στα αγγλικά έργων του Σεφέρ και της ορολογίας του Σεφέρ. Χρησιμοποιήθηκε επίσης το βιβλίο του Μισέλ Σιόν "Οδηγός των Ηχητικών Αντικειμένων" [Guide des Objets Sonores] στο οποίο και παραπέμπεται ο αναγνώστης της μετάφρασης για κάποιες επιπλέον πληροφορίες ή διασαφηνίσεις. Παραπομπές επίσης γίνονται και στην *Πραγματεία*.

2.2.2 Δυσκολίες στη Μετάφραση

Η μετάφραση σαν τέχνη και πρακτική έχει να αντιμετωπίσει μερικά βασικά διλήμματα· να «κάνει το χατίρι του μεταφραστή ή το χατίρι του αναγνώστη», να θυσιάσει ή όχι το ύφος του πρωτότυπου προς το όφελος ενός πιο κατανοητού και ρέοντος κειμένου στη γλώσσα της απόδοσης. Οι δύο αυτές διαφορετικές φιλοσοφίες, όπως και τα όποια υβρίδια δημιουργούνται από την «ανάμεικτη» χρήση τους, είναι αποδεκτά και προνόμιο του καθενός να επιλέξει ανάμεσά τους. Το *Solfège de l' Objet Sonore* στην πρωτότυπη του

²⁹ Η απόδοση της λέξης Solfège ή Solfeggio ως *φθογγωδία* μαρτυρείται σε κείμενο του Γεωργίου Λαμπίρη (1888) σύμφωνα με το Κουμανούδης, Σ., 1900, *Συναγωγή νέων λέξεων υπό τῶν λογίων πλασθεισῶν* (...), Αθήναι: Ἐκδ. «Βιβλιοθήκη Μαρασλή» που αναφέρεται στις σημειώσεις του Δ. Μηρόβα (2007) *Ελληνική Μουσική Ορολογία: γένεση, εξέλιξη, ωρίμανση*, Αθήνα Ωδείο Μουσικοί Ορίζοντες

έκδοση περιλαμβάνει εκτός του γαλλικού κειμένου και την απόδοση αυτού στα αγγλικά και τα ισπανικά. Διαβάζοντας το κείμενο και ακούγοντας τα ηχητικά παραδείγματα, γίνεται μάλλον εύκολα αντιληπτό ότι η αγγλική εκδοχή, πετυχαίνει να αποδώσει τα νοήματα του συγγραφέα (που ούτως ή άλλως έχουν συγκεντρωθεί με σκοπό την επεξήγηση της λιγότερο εύχρηστης *Πραγματείας*) χωρίς όμως να μεταφέρει και μάλιστα σε κανένα βαθμό τον αρκετά ποιητικό, και άλλες φορές περιπαικτικό και ελαφρά ειρωνικό τρόπο του Σεφέρ. Με το συντακτικό και τη γραμματική της γαλλικής γλώσσας να παρουσιάζουν μεγαλύτερη συγγένεια με τα αντίστοιχα ελληνικά και με την ελπίδα να διατηρηθεί έστω ένα μικρό μέρος του γλαφυρού ύφους του Σεφέρ, επιλέχθηκε τελικά η μετάφραση από τα γαλλικά.

Εντούτοις, η αγγλική μετάφραση του Σολφέζ που πραγματοποιήθηκε από τη Livia Bellagamba, επιτρέπει στον ενδιαφερόμενο και στη συγκεκριμένη περίπτωση επέτρεψε στον υποφαινόμενο να παρατηρήσει τον τρόπο που χειρίζεται ο μεταφραστής τα δύσβατα σημεία του κειμένου του Schaeffer και να διακρίνει προβλήματα ή και πιθανές λύσεις. Ταυτόχρονα, σημαντικές οδηγίες ‘προς ναυτιλλομένους’ βρέθηκαν σε papers του Τζον Ντακ, ερευνητή στο πανεπιστήμιο του Μίντλεσσεξ, που μεταφράζει από τα γαλλικά στα αγγλικά το βιβλίο *A la Recherche d'une Musique Concrète* του Σεφέρ και έχει ήδη ολοκληρώσει [Ιούλιος 2007] το *Guide Des Objets Sonores* του Μισέλ Σιον. Ο Ντάκ είναι αρκετά αναλυτικός στις περιγραφές των προβλημάτων που αντιμετώπισε και που αν και σε μεγαλύτερη κλίμακα, δεν διαφέρουν πολύ από αυτές που συνάντησα στο Σολφέζ. Σημειωτέον ότι επαυξάνει όσον αφορά τον τρόπο γραφής του Σεφέρ λέγοντας «Νομίζω ότι το στυλ της γραφής του είναι αναντίρρητα πολύ ευαίσθητο στη λογοτεχνική και φιλοσοφική έννοια των λέξεων – ο ίδιος σε τελική ανάλυση περιέγραφε τον εαυτό του σαν «συγγραφέα».³⁰ Κατά τη μετάφραση του έργου αντιμετωπίστηκαν κυρίως τεσσάρων ειδών προβλήματα σε διαφορετική –φυσικά– έκταση:

- απόδοση της ορολογίας της ‘κλασσικής’ ή Δυτικής ‘Λόγιας’ Μουσικής.
- απόδοση τεχνικής ορολογίας

³⁰ Dack, J., 2006, *Translating Pierre Schaeffer: Symbolism, Literature and Music*, EMS Beijing
σελ 3/10

- απόδοση των νεολογισμών του Σεφέρ.
- απόδοση λέξεων και φράσεων της Γαλλικής, που χρησιμοποιούνται με νόημα διαφορετικό του συνηθισμένου.

Στα επόμενα υποκεφάλαια δίνεται μια αναλυτικότερη περιγραφή επιλεγμένου μέρους των προβλημάτων που αντιμετωπίστηκαν, και του τρόπου που αποδόθηκαν.

Η συμβολή του Ντακ στην αίσια ολοκλήρωση της ελληνικής μετάφρασής του Σολφέζ είναι σημαντική, γιατί αν και η αλληλογραφία μαζί του ξεκίνησε όταν το έργο είχε περατωθεί στο μεγαλύτερο ποσοστό του, έδωσε μια πνοή αισιοδοξίας, λύνοντας ουσιαστικά μερικά προβλήματα που αφορούν στην οπτική γωνία της μετάφρασης. Ο Ντακ επεσήμανε την ανάγκη η μετάφραση να *διέπεται από συνέπεια*, και πρότεινε ότι αν ισχύει αυτή η προϋπόθεση, η επιλογή του όρου στη μητρική γλώσσα μπορεί και να μην είναι πρωτεύουσας σημασίας και ότι σε κάθε περίπτωση, η μετάφραση από *επιτροπή ειδικών* είναι μάλλον η χειρότερη λύση³¹.

2.2.2.1 Η «Κλασική» Μουσική Ορολογία

Η ορολογία της λόγιας δυτικής μουσικής, αποτελεί ένα χρόνιο προβληματικό θέμα για τους μεταφραστές – και όχι αντίστοιχα για τους μουσικούς που χρησιμοποιώντας τους πρωτότυπους όρους μπορούν να συνεννοηθούν- αφού στη μεγαλύτερη έκτασή της δεν αντιστοιχίζεται με ελληνικούς όρους. Το θέμα βέβαια της κοινά αποδεκτής ορολογίας δεν περιορίζεται στα όρια της Ελλάδας. Συνέδρια και σχετικές συναντήσεις διοργανώνονται ανά τον κόσμο στην προσπάθεια να υπάρξει *τυποποίηση* κάποιων ορολογιών με θετικά ή όχι αποτελέσματα. Στα ελληνικά, πάντως, τα πρώτα χρόνια μετά την επανάσταση του 1821, άρχισε να αντιμετωπίζεται το θέμα της περιγραφής της λόγιας δυτικής μουσικής από την πλευρά του λεξιλογίου και εκεί ανάγονται οι ρίζες του προβλήματος - στην αρχή της δημιουργίας του ελληνικού κράτους: Η γενικευμένη τάση της νεολογίας, που κυριάρχησε ιδιαίτερα κατά το δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα στην Ελλάδα, εκδηλώθηκε σε έντονο βαθμό και στον τομέα της μουσικής ορολογίας. Η ξαφνική διάδοση της δυτικίζουσας μουσικής σ' όλους τους τομείς του δημόσιου και του ιδιωτικού βίου βρήκε το νεοσύστατο

³¹ βλέπε Παράρτημα, ηλεκτρονική αλληλογραφία με Τζον Ντακ.

κράτος γλωσσικά απροετοίμαστο να υποδεχθεί ένα πολιτισμό, ο οποίος είχε αβίαστα και σε βάθος χρόνου καλλιεργηθεί μόνο στα ιταλόφωνα, μέχρι την εποχή εκείνη, Επτάνησα³²

Ετέθη λοιπόν το ζήτημα

... επινόησης ελληνικών λέξεων για την έκφραση των νεοφερμένων μουσικών εννοιών –ουσιαστικά, για την απόδοση των ξένων, κυρίως ιταλικών, όρων που κατά παράδοση τις εκπροσωπούσαν σχεδόν πανευρωπαϊκά.³³

Ανάμεσα στις πρώτες προσπάθειες, αυτή του Νικόλαου Φλογαΐτη στο σύντομο βιβλίο του (1830), που για αρκετές δεκαετίες παρέμενε η μοναδική Θεωρία της Μουσικής σε ελληνική γλώσσα:

«επροσπάθησα να μεταχειρισθώ παλαιά ελληνικά ονόματα, όσων εγνώριζα ταυτότητα της σημασίας· όπου δεν εγνώριζα παλαιά, ετόλμησα να πλάσω ολίγα τινά νέα, άτινα μεταχειρίζομαι έως ότου ευρεθώσιν άλλα αρμοδιώτερα».

Στην πραγματικότητα, το μεγαλύτερο μέρος των μουσικών όρων που χρησιμοποιεί ο Φλογαΐτης είναι «άπαξ λεγόμενα» –νεολογισμοί που βυθίστηκαν στη λήθη. Σήμερα, κοινοί μουσικοί όροι παραμένουν αμετάφραστοι και απλά γράφονται στα ελληνικά (πχ πρελούδιο, σονάτα, λίντ) ενώ λιγότεροι χρησιμοποιούνται κατ' επιλογήν (υψίφωνος - σοπράνο, φυγή - φούγκα). Άλλοι, όπως για να φέρουμε παράδειγμα τεχνικές παιξίματος, όπως το (γερμανικό) *flutterzung* στο φλάουτο (*flutter tongue* στα αγγλικά), δεν μεταφράζονται από δόκιμο ελληνικό όρο, ενώ οι φλαουτίστες στην Ελλάδα αναφέρονται σε αυτό επί τω πλείστον με το ιταλικό φρουλάτο [frulatto]. Βέβαια το θέμα είναι γενικότερο, αφού στην ουσία, το *flutterzung* δεν έχει ούτε γαλλική εκδοχή και εμφανίζεται στο Σολφέζ με την αυθεντική του γερμανική ορολογία.

Το *registre* της γαλλικής και γενικά των λατινογενών γλωσσών, στα ελληνικά συναντάται κυρίως σαν *έκταση* ή σαν ένα τμήμα έκτασης αλλά και αμετάφραστο «ρετζίστρο» ή

³² Ξανθουδάκης, Χ., *Η Νεολογική μουσική ονοματοθεσία και το παράδειγμα των Ξύλινων Πνευστών*, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, Τριμηνιαίο Δελτίο, Τεύχος 3 Ιούλ-Αυγ 2006, σελ 12-14

³³ στο ίδιο σελ 12

«ρεζίστρο», χωρίς όμως σε καμία από αυτές τις μορφές να περιλαμβάνεται στα μουσικά λεξικά των Κιούση και Καμπανά. Στο Σεφέρ συναντάται ως ψηλό, μεσαίο και χαμηλό ρετζίστρο.

Το γνωστό *glissando* που σημαίνει «γλυστρώντας» στα ιταλικά και που αναφέρεται σε τρόπο που μπορούν να παιχτούν διαδοχικές νότες, παρέμεινε αμετάφραστο, με ελληνικούς όμως χαρακτήρες, δηλαδή γκλισάντο.

Μικρότερου ενδιαφέροντος, καθότι συναντάται μόνο μια φορά είναι το παράδειγμα του *ricercare* της «Μουσικής Προσφοράς» του Μπαχ. Είναι ιταλικό ρήμα που σημαίνει *αναζητώ, εξερευνώ* και στα ελληνικά συνήθως εμφανίζεται αμετάφραστο σαν «ριτσερκάρε».

Τέλος, για τον τίτλο του έργου, *solfège* συναντούμε στο λεξικό Petit Robert 2005:

solfège [sClfDF] **n. m.**

- 1790; *solfeggi* « composition musicale » 1768; it. *solfeggio*, de *solfeggiare* « solfier »

1♦ Étude des principes élémentaires de la musique et de sa notation. *Exercices de solfège*: dictée musicale, lecture, déchiffrage

Δηλαδή:

«Σπουδή των βασικών αρχών της μουσικής και της μουσικής γραφής. Ασκήσεις σολφέζ: Ντικτέ, μουσική ανάγνωση, πρίμα βίστα».

2.2.2.2 Τεχνική ορολογία

Ζητήματα που σε καθημερινή χρήση έχουν λυθεί με τη χρησιμοποίηση των αγγλικών όρων –κάποιες φορές ελαφρά εξελληνισμένων, δημιουργούν πρόβλημα στη μετάφρασή τους. Σε επίπεδο επαγγελματιών του ήχου αλλά και εκτελεστών μουσικών, όπου δεν υπάρχει το δίλημμα της διατήρησης της ‘ελληνικότητας της γλώσσας’ ή όχι η συνεννόηση επιτυγχάνεται συνήθως ‘αναίμακτα’.

Κατά τη μετάφραση του Σολφέζ λοιπόν, συναντήσαμε διάφορους όρους που σε καμία περίπτωση δεν θα προβλημάτιζαν τις προαναφερόμενες κατηγορίες ανθρώπων και από αυτούς παραθέτουμε ενδεικτικά:

ΑΤΑΚΑ:

Η λέξη attack, γαλλιστί *attaque*, είναι τόσο ευρέως χρησιμοποιούμενη στη μουσική και τη μουσική πληροφορική που θεωρήθηκε ότι αλλαγή της επί τω ελληνικότερο θα ξένιζε εξαιρετικά πολύ. Σημαίνει «το πρώτο τμήμα ενός ήχου και ορίζεται ως το χρονικό διάστημα που χρειάζεται το σήμα να εγερθεί από τη σιωπή στη μεγαλύτερη ένταση» (www.brookdalemusic.com/nwsltr/midi_trm.htm) [15/04/06]

Ορίζεται επίσης ως «το αρχικό στάδιο της περιβάλλουσας» (www.cakewalk.com/tips/desktop-glossary.asp) [15/04/06]

ΦΙΛΤΡΑ:

Η λέξη φίλτρο που χρησιμοποιούμε μεταξύ άλλων και στη μουσική τεχνολογία δεν προέρχεται από την ομόηχη ελληνική «φίλτρον» που σημαίνει (Τεγόπουλος-Φυτράκης) (το) ουσ. 1. (Κ φίλτρον) μαγικό μέσο ή φάρμακο που εμπνέει, διατηρεί ή επαναφέρει τον έρωτα | τρυφερότητα, στοργή, ιδ. των γονιών προς τα παιδιά: μητρικό φίλτρο.

Αλλά από το

[<ιταλ. *filtro*] μέσο διυλίσσεως, | ονομ. συσκευών που συγκρατούν τα άχρηστα ή μη επιθυμητά στοιχεία: | διάταξη ραδιοφωνικού δέκτη που απομακρύνει τα παράσιτα. (στο ίδιο)

Τα φίλτρα με τα οποία επιλέγεται η αποκοπή, μείωση ή αύξηση της έντασης συγκεκριμένων συχνοτήτων ή ομάδων συχνοτήτων του φάσματος: *filtre passebande*, *passé-haut*, *passé-bas*

Δίνονται αντίστοιχα ως φίλτρα «ζωνοδιαβατά/ζώνης», «υψιπερατά» και «βαθυδιαβατά» ακολουθώντας τη συνηθισμένη ελληνική ορολογία των ηλεκτρονικών.

POST-ECHO:

Πρόκειται για τεχνικό πρόβλημα που παρουσιάζεται στις μαγνητοταινίες. Αρκετά εξειδικευμένο, αλλά όχι σημαντικό για την εργασία αυτή, επιλέχθηκε να μην αποδοθεί στα ελληνικά.

FONDU-ENCHAINED (φοντύ-ενσενέ):

Είναι η τεχνική που έχει σαν αποτέλεσμα μια εικόνα σταδιακά να σβήνει παραχωρώντας τη θέση της σε μία άλλη που ακολουθεί την αντίστροφη πορεία. Χρησιμοποιείται στον ήχο όσο και την εικόνα, και είναι παραπλήσια της αγγλικής *Crossfade*. Στα ελληνικά αποδόθηκε σαν «διαπέρασμα» ως το πέρασμα από το ένα συμβάν δια του άλλου.

MODULATEUR DU FORME (μοντυλατέρ ντυ φόρμ)

Διαμορφωτής Περιβάλλουσας. Συσκευή που «διαβάζει» τα χαρακτηριστικά της κυματομορφής ενός ήχου και επιτρέπει τη μεταβολή τους.

2.2.2.3 Η Ορολογία του Σεφέρ

Ο συγγραφέας συχνά χρησιμοποιεί όρους με λέξεις που ο ίδιος δημιουργεί, παραλλάσσοντας μερικές φορές υπαρκτές λέξεις της γαλλικής ή άλλες με μη λατινικές ρίζες. Έτσι έχουμε την *acoulogie*, που δεν απαντάται στο Petit Robert 2005 - που βέβαια στην περίπτωση μας δε δημιουργεί πρόβλημα με την ελληνική της ρίζα -. Συναντούμε ακόμα τον όρο *interdisciplines*, στον υπότιτλο της Πραγματείας των Μουσικών Αντικειμένων – (*Essai Interdisciplines*). Αν σε πρώτη ανάγνωση ο όρος εμφανίζεται οικείος για οποιονδήποτε έχει κινηθεί σε πανεπιστημιακούς κύκλους, η προσεκτικότερη ματιά θα αποκαλύψει τη διαφορά του από το ευρέως χρησιμοποιούμενο επίθετο *interdisciplinaire*, που σημαίνει «διεπιστημονικό». Επιπλέον, κάποιες υπάρχουσες λέξεις χρησιμοποιούνται με τρόπο διαφορετικό. Ο Ντάκ στο άρθρο του αναφέρει χαρακτηριστικά τις *Allure, facture, context, contexture*, που εκτός των άλλων, επειδή υπάρχουν -έστω παρεμφερώς- στα αγγλικά και σημαίνουν κάτι διαφορετικό από αυτό που εννοεί ο συγγραφέας, δημιουργούν πρόβλημα στη μετάφραση. Στα ελληνικά δεν υπάρχει βέβαια αυτό το πρόβλημα, υπάρχει όμως το εξής: λέξεις όπως η γαλλική *matière* που συναντώνται σε συγκεκριμένους τομείς της Τέχνης (πχ της ζωγραφικής), χρησιμοποιούνται από έλληνες σε ελαφρά εξελληνισμένη μορφή, χωρίς όμως να είναι καθομιλούμενες. Παραδείγματος χάριν η *ματιέρα*.

Το «Μείζον Ελληνικό Λεξικό» των Τεγόπουλου - Φυτράκη (ηλεκτρονική μορφή) δίνει παραδείγματα χρήσης της ματιέρας στον ελληνικό λόγο:

το υλικό από το οποίο αποτελείται ένα έργο τέχνης, η ύλη που κατεργάζεται ο
καλλιτέχνης για να δημιουργήσει ένα έργο τέχνης.

και συνεχίζει με τα λόγια του Χατζηκυριάκου-Γκίκα:

...απόδοση του υλικού, της ματιέρας, όπως λένε, των αντικειμένων.

αλλά και του Οδυσσέα Ελύτη:

Παράλληλες εργασίες του Νικολάου στον καθαρά εικαστικό τομέα έδειξαν την ιδιαίτερη
ευαισθησία του στη ματιέρα.

Σε ένα άλλο επίπεδο, ο Σεφέρ δημιουργεί νέα ορολογία. Την οποία καλούμαστε να αποδώσουμε σίγουρα όχι ελαφρά τη καρδία, δεδομένης της αξίας του έργου που

ευαγγελιζόμαστε. Κι εδώ σκοντάφτουμε σε ένα νέο εμπόδιο: Ο ίδιος ο συγγραφέας χρησιμοποιεί νεολογισμούς αναγκαίους για την ανάπτυξη της μουσικής του θεωρίας αλλά και λέξεις της γαλλικής με διαφορετικό από τον συνηθισμένο τρόπο χρήσης τους, ή απλά τη δεύτερη ή τρίτη σημασία που μπορεί κανείς να συναντήσει στο λεξικό.

FACTURE

Όπως προαναφέρθηκε, μια από τις ορολογίες που ήταν σε κάποιο βαθμό προβληματικές ήταν το «Facture». Σημαντική ιδέα στη θεωρία του Σεφέρ, αναφέρεται σαν μορφολογικό ζεύγος με τη *Μάζα*.

Η *facture* λοιπόν και η *Μάζα* είναι οι δύο πλευρές του ήχου που υποστηρίζουν ολόκληρη την τυπολογία. Τα ηχητικά αντικείμενα που έχουν *Κατασκευή* είναι 'ισορροπημένα', ενώ αυτά που δεν έχουν είναι γενικά μιλώντας είτε πολύ σύντομα είτε πολύ μακρά, είτε έχουν απροσδόκητη εξέλιξη.³⁴ Στο Σολφέζ, η λέξη αποδίδεται στα αγγλικά από τη (μεταφράστρια) Livia Bellagamba ως 'execution' (βλ 8^ο θέμα 4^η ιδέα σελίδα 69), ενώ ο Ντακ επιλέγει να την αφήσει ως έχει.

Η λέξη στο ελληνικό κείμενο αποδόθηκε λίγο απλουστευτικά σαν «κατασκευή».

ALLURE

Η μετάφραση του όρου ALLURE έχει επίσης αρκετό ενδιαφέρον. Ξεκινώντας ανάποδα και ανεκδοτολογικά, θα αναφερθώ στην επεξήγηση του François Delalande (κατά τη διάρκεια σεμιναρίου που παρέδωσε τον Ιούλιο του 2006 στην Κέρκυρα): «είναι η κίνηση του ήχου», κουνώντας ταυτόχρονα κυματικά το χέρι, «κάτι σαν βιμπράτο».

Το λεξικό «Le Grand Robert de la langue Française, Paris, 2nd édition, 2001» αναφέρει:

ALLURE n.f. - 1170, *aleure*: *allure*, 1174; *de aller*.

1 – a) Vitesse de déplacement, de progression (au cours d'une action, d'un mouvement, d'une activité, d'un déplacement...) > Cadence, Allure lente ou rapide.

Accélérer, forcer, précipiter, ralentir, maintenir son allure. L'allure d'un ouvrier au travail. – (Avec à...) Rouler à faible allure, à vive allure, à toute allure (> Vitesse). À cette allure, la réunion ne sera pas finie avant demain matin.

³⁴ Dack 2006

b) Manière d'aller, de se déplacer > Démarche, marche, pas. Allure légère, lourde, pesant. L'aisance de son allure.

(XIIe) Spécilat. Les allures du cheval. Allures naturelles (pas, trot, gallop), défectueuses (amble, aubin, traquenard), acquises (par le dressage: pas d'école, passage etc.)

c) Fam. Manière dont les choses évoluent. Loc. À l'allure où vont les choses: de la façon dont elles changent (rapidement).

2 (1532) Manière de se tenir, de se comporter; caractère général de l'apparence d'une personne (jugée d'après des critères culturels).

3 Fam. Apparence générale (d'une chose). Elle a une drôle d'allure, cette maison.

Από την αναλυτική αυτή παράθεση, μπορούμε να κρατήσουμε την προέλευση του από το ρήμα *aller* (=πηγαίνω), τη χρήση νο1 «ταχύτητα μετακίνησης» το b «τρόπος μετακίνησης» αλλά και το c που στην καθομιλουμένη σημαίνει «τρόπος που τα πράγματα εξελίσσονται». Αντίθετα με την περίπτωση του Ντακ και του προβληματισμού του, η ελληνική γλώσσα που δεν είναι λατινογενής δεν έχει να προτείνει κάτι, οπότε μπορούμε να είτε να εισηγηθούμε μια περιφραστική πρόταση (πχ τρόπος μικροκίνησης ή χαρακτηριστικός μικροκυματισμός)

TRAME

Ο ήχος τύπου *Trame* αποτέλεσε επίσης ένα πρόβλημα στη μετάφραση του και παρέμεινε αμετάφραστος ως «τραμ», αν και η κατανόηση του περιεχομένου του όρου ήταν αρκετά απλή. Στα άρθρα των Ντακ αλλά και Τόρεσεν [Thoresen] (2002) ο ήχος τράμ –που σημειωτέον δεν έχει σχέση με το μεταφορικό μέσο– αποδίδεται ως ηχητικός ιστός (soundweb) ή απλά ιστός (web).

Το Petit Robert 2005 αναφέρει:

trame n. f.

• 1549; *traime* XII^e; lat. *trama*

1♦ Ensemble des fils passés au travers des fils de chaîne, dans le sens de la largeur, pour constituer un tissu. *Tapis qui montre la trame, usé jusqu'à la trame.* ⇒ corde. — *Fil de trame*, ou ellipt *la trame*: fil qui sert à former les duites. *Envider, dévider la trame.*

2♦ (1764) Sc. Structure d'un réseau. *Trame bronchovasculaire du poumon.*

♦ Technol. Fin quadrillage sur verre ou film transparent, interposé entre l'original et la couche sensible dans les procédés de reproduction graphique (⇒photogravure).

♦ Audiovis. Ensemble des lignes horizontales explorées au cours d'un balayage vertical d'une image de télévision.

♦ Inform. Ensemble d'informations binaires véhiculé dans une procédure de transmission synchrone.

Ο ήχος «τράμ» είναι ένας αργός, μακρόσυρτος ήχος, με αργή εξέλιξη που αντιστοιχεί με την αγγλική έννοια drone που σημαίνει

«In music, [...], a harmonic or monophonic effect or accompaniment where a note or chord is continuously sounded throughout much or all of a piece, sustained or repeated, and most often establishing a tonality upon which the rest of the piece is built. The systematic (not occasional) use of drones originated in Ancient Southwest Asia [...].»

([http://en.wikipedia.org/wiki/Drone_\(music\)&usg=AFQjCNH9R7Vtfk72MhrpE3Il6l_54gODUQ](http://en.wikipedia.org/wiki/Drone_(music)&usg=AFQjCNH9R7Vtfk72MhrpE3Il6l_54gODUQ))

[02/02/07]

ENTRETIEN

Άλλος ένας όρος που στην αρχή είχε φανεί μάλλον εύκολος στην απόδοση είναι το *entretien* που στα αγγλικά ο Τόρεσεν (2002: 3) αποδίδει ως *energy articulation* (άρθρωση της ενέργειας) του ηχητικού αντικειμένου. Το Petit Robert 2005 προτείνει:

entretien [StYBtjR] n. m.

• XVI^e; de *entretenir*

1♦ Vx Moyen d'entretenir; ce qui entretient (un sentiment). « *Éternel entretien de haine et de pitié* » (P. Corneille).

2♦ Soins, réparations, dépenses qu'exige le maintien (de qqch.) en bon état.

Δίνει όμως και μια δευτερεύουσα χρήση, αυτή του *διαλόγου* μεταξύ ανθρώπων. Για τη μετάφραση του Σολφέζ, επιλέχθηκε να αποδοθεί ως «κράτημα», ενώ άλλοι πιθανοί όροι ήταν η «συντήρηση» ή «διατήρηση».

Στην μετάφραση προς τα Ελληνικά, υπήρξαν και άλλα σημεία που απασχόλησαν το μεταφραστή. Ο Σεφέρ μιλά –μεταξύ άλλων- για ηχητικά αντικείμενα Composés, Complexes και Composites. Το πρόβλημα είναι παρεμφερές και στις δύο γλώσσες, γαλλικά και

ελληνικά. Πρόχειρα σκεπτόμενοι, κάτω από άλλες συνθήκες, θα μπορούσαμε να πούμε ότι και τα τρία επίθετα σημαίνουν «σύνθετο». Πραγματικά, οι έννοιες των λέξεων δεν απέχουν πολύ. Το Petit Robert 2005 στο λήμμα *Composé* αναφέρει:
composé, ée adj. et n. m.

- 1596 gramm.; de *composer*

1♦ Formé de plusieurs éléments. ♦ complexe

επεξηγώντας το έτσι και με το δεύτερο λήμμα.

Ευτυχώς στο λήμμα *complexe* δεν επαναλαμβάνεται και αναφέρει:
complexe adj. et n. m.

- XIV^e ; lat. *complexus*, de *complecti* « contenir »

1♦ Adj.

1♦ Qui contient, qui réunit plusieurs éléments différents. Question, problème complexe.
« Hamlet est un personnage parfaitement humain, parce que complexe » (Jouvet). Mot complexe, formé de plusieurs mots ou morphèmes

Το τρίτο λήμμα, *composite*, παρουσιάζει μεγαλύτερο πρόβλημα στα ελληνικά παρά στα Γαλλικά:

composite [kTpozit] adj. et n. m.

- 1360; lat. *compositus*

1♦ (1542) Qui participe de plusieurs styles d'architecture. *Ordre composite. Chapiteau composite.* — Spécialt *Ordre composite*, ou **n. m. le composite**: ordre romain, dans lequel le chapiteau réunit les feuilles d'acanthé du corinthien et les volutes de l'ionique.

2♦ Par ext. Formé d'éléments très différents, souvent disparates. *divers, hétéroclite, hétérogène. Un mobilier composite.* — «le composite et bigarré langage moderne » (Proust).

3♦ (v. 1970) *Matériau composite*, formé de plusieurs constituants (dont une matière plastique) pour obtenir des propriétés mécaniques particulières. *Matériaux composites à particules, à fibres de carbone.* — **N. m.** *Utilisation des composites dans l'industrie aéronautique.*

Οι όροι που επιλέχθηκαν τελικά ήταν αντίστοιχα «σύνθετο», «πολύπλοκο» και «σύμπλοκο», το τελευταίο από την ήδη καθιερωμένη ορολογία της οπτικοακουστικής. Το ενδιαφέρον του κειμένου βέβαια, πολύ απέχει από το να περιορίζεται στο γλαφυρό και αισθητικά ευχάριστο της γραφής του Schaeffer. Το αντίθετο: είναι ένα μικρό βιβλίο, επιφορτισμένο να μεταφέρει την ουσία της *Πραγματείας του Ηχητικού Αντικειμένου* σε μια επιτομή με μέγεθος μικρότερο του ενός δεκάτου του αυθεντικού έργου, το οποίο αποτελεί ταυτόχρονα φιλοσοφική και μουσικολογική τεκμηρίωση μιας νέας μουσικής αντίληψης και -αναπόφευκτα- περιέχει διάφορες ορολογίες.

2.2.2.4 Περί περαιτέρω επεξηγήσεων της Θεωρίας

Ένα άλλο θέμα που θα ήθελα να θίξω είναι η ανάγκη ή όχι της χρήσης άλλων επεξηγηματικών βιβλίων και κειμένων για την ανάλυση του Σολφέζ. Το βιβλίο του Σιον “Οδηγός των Ηχητικών Αντικειμένων” [Guide des Objets Sonores] που προλογίζεται από τον ίδιο το Σεφέρ, γεγονός που του προσδίδει σίγουρα επιπλέον εγκυρότητα, αντιμετωπίζει όλη την ορολογία της μουσικής κονκρέτ και της Πραγματείας και σε διάφορες περιπτώσεις είναι διαφωτιστικό. Ο ίδιος ο Σιόν, αναφέρεται μέσα στο έργο του αυτό και στο Σολφέζ χρησιμοποιώντας φράσεις του δασκάλου Σεφέρ για να επεξηγήσει τους όρους. Σε κατ’ ιδίαν συζήτηση στο GRM, ο Φρανσουά Ντελαλάντ, ο υπεύθυνος των θεωρητικών ερευνών και των γραπτών εκδόσεων του INA, πρότεινε να μην ασχοληθώ με το εν λόγω βιβλίο εκτιμώντας ότι περιπλέκει τα πράγματα αντί να τα διαφωτίζει – και με δεδομένο ότι το

Σολφέζ είναι εξαρχής γραμμένο για να *εξηγήσει*. Ο Ντάκ πάλι, που το έχει μεταφράσει στα αγγλικά παραπέμπει συχνά στις σελίδες του.

2.2.3 Επίλογος

Συνοψίζοντας, η μετάφραση του Σολφέζ έγινε με σκοπό να δώσει στο ελληνικό ακροατήριο που ασχολείται ή ενδιαφέρεται να εντρυφήσει στην ηλεκτρονική μουσική ένα εισαγωγικό ανάγνωσμα για όλα αυτά τα στοιχεία του ήχου που δεν καλύπτονται από τα τυπικά βιβλία μουσικής θεωρίας.

Η διαδικασία της μετάφρασης δεν ήταν χωρίς προβλήματα, αφού έπρεπε να αντιμετωπιστούν εκτός από κλασσικές ορολογίες της μουσικής –με ο, τι προβλήματα αυτές προβάλλουν στον εξελληνισμό τους- και νεολογισμοί αλλά και η ίδια η χρήση της γαλλικής γλώσσας από τον Πιερ Σεφέρ, συγγραφέα με προσωπικό ύφος και ενδιαφέρουσα γραφή. Η προσπάθεια να είναι συνεπές το ελληνικό κείμενο με το πρωτότυπο στηρίχθηκε σε βιβλιογραφική έρευνα που περιελάμβανε άρθρα για τη μετάφραση του Σεφέρ στα Αγγλικά, στην ανάγνωση τμημάτων των άλλων έργων του δημιουργού αλλά και των συνεργατών του, και βέβαια διαβουλεύσεις με διδάσκοντες στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών αλλά και τον Φρανσουά Ντελαλάντ στο Παρίσι. Τέλος, η μετάφραση ως προς τη ροή του λόγου στα ελληνικά, ελέγχθηκε αποσπασματικά από τη Σοφία Χατζηπέτρου, φιλόλογο και κάτοχο μεταπτυχιακού στη μετάφραση.

2.3 Η ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ DVD

2.3.1 Εισαγωγή

Στο κεφάλαιο αυτό θα αιτιολογηθεί η επιλογή του μέσου που φέρει τις ηχογραφήσεις και τα ηχητικά παραδείγματα. Έπειτα θα περιγραφεί ο τρόπος με τον οποίο το τελικό προϊόν δημιουργήθηκε: το λογισμικό που χρησιμοποιήθηκε για την ηχογράφηση και την επεξεργασία των ηχογραφήσεων· το λογισμικό που χρησιμοποιήθηκε για την εξαγωγή των ηχητικών παραδειγμάτων και του σχολιασμού του δημιουργού από τους εμπορικούς δίσκους ακτίνας· η τεχνική που χρησιμοποιήθηκε για την απεικόνιση των καρτελών που περιέχουν το κείμενο του

Σεφέρ, τα προβλήματα που συναντήθηκαν κατά την απεικόνιση. Επίσης θα περιγραφεί η διαδικασία δημιουργίας του πρότυπου DVD (master) το πρόγραμμα που επιλέχθηκε γι αυτό το σκοπό, η επιλογή δομής του οπτικού δίσκου, η μορφή εικόνας του τελικού DVD, οι επιλογές ηχητικού καναλιού γλώσσας και υποτίτλων και τα σχετικά θέματα που αντιμετωπίστηκαν.

2.3.2 Το σχέδιο

Το πρωτότυπο έργο, στις δύο τελευταίες επανεκδόσεις του (1998-2005) συνοδεύεται από 3 δίσκους ακτίνας (CD), ενώ παλαιότερα συνοδευόταν από κασέτες τύπου Φίλιπς ή δίσκους βινυλίου. Ο τρόπος χρήσης του έργου –που δεν είναι ένα αυτόνομο βιβλίο- είναι ο εξής: τοποθετούμε το δίσκο για αναπαραγωγή, και παρακολουθούμε προαιρετικά τη σειρά των παραγράφων και από το βιβλίο. Ο Σεφέρ ανακοινώνει τον τίτλο του ηχητικού παραδείγματος που είναι γραμμένος και στο βιβλίο σαν τίτλος της παραγράφου, μεσολαβούν κάποιες στιγμές, ακούμε το ηχητικό παράδειγμα (πχ μια «μεγάλη» νότα) και στη συνέχεια ο ίδιος είτε επεξηγεί τι ακούστηκε είτε προλογίζει το επόμενο παράδειγμα ή και τα δύο. Η γλώσσα βέβαια την οποία ο Σεφέρ χρησιμοποιεί είναι η γαλλική. Το βιβλίο περιλαμβάνει την αγγλική και ισπανική μετάφραση, αλλά τα περιεχόμενα του δίσκου, είναι αμιγώς στα γαλλικά.

Με δεδομένη την πλατειά βάση του φορμά του DVD εξαιτίας και της διάδοσης του μέσω των ηλεκτρονικών υπολογιστών και επιπλέον με επίσης δεδομένη την σχεδόν εξαφάνιση από το εμπόριο απλών μηχανημάτων αναπαραγωγής CD αποφασίστηκε να συμπεριληφθούν τα περιεχόμενα των τριών CD σε ένα μόνο DVD.

Το φορμά του DVD, που είναι αντίστροφα συμβατό με το CD, εκτός από την πολλαπλάσια χωρητικότητα σαν μέσο, παρέχει –πρωτίστως- τη δυνατότητα εμφάνισης εικόνας. Συνελήφθη λοιπόν η ιδέα, να δημιουργηθεί ένας δίσκος DVD που θα δίνει τη δυνατότητα στον έλληνα αναγνώστη και ακροατή, να συνοδεύει την ακρόαση των ηχητικών παραδειγμάτων του Γκύ Ρεμπέλ και της Μπεατρίζ Φερευρά με το συνοδευτικό κείμενο του Πιέρ Σεφέρ, είτε γραπτό στην πρωτότυπη γαλλική ή ελληνική απόδοση, είτε ηχητικό. Αξιοποιώντας τις βασικές δυνατότητες του φορμά, μπορέσαμε να δημιουργήσουμε μια

έκδοση του Σολφέζ, που επιτρέπει στον αναγνώστη και ακροατή να αφοσιώνεται στα ηχητικά παραδείγματα, χωρίς να χρειαστεί να καταναλώσει επιπλέον «επεξεργαστική ισχύ» -ας μας επιτραπεί η αργκό της επιστήμης της πληροφορικής - για να μεταφράσει ταυτόχρονα το κείμενο ή να αποκωδικοποιήσει την ομιλία του Σεφέρ. Η γλώσσα ακρόασης του σχολιασμού μπορεί να επιλεγεί, όπως μπορεί και να επιλεγεί η απεικόνιση των παραγράφων του κειμένου στα γαλλικά ή στα ελληνικά.

2.3.4 Η εκτέλεση

2.3.4.1 Λογισμικό και υλισμικό

Για την δημιουργία του δίσκου DVD χρησιμοποιήθηκε αρχικά το πρόγραμμα επεξεργασίας video της ADOBE Premiere Pro 1.5 με το στο οποίο έγινε η σύνθεση ήχου και εικόνας και γράφηκαν τα κείμενα στα ελληνικά και στα γαλλικά. Το Adobe Encore DVD 1.5, μέρος του πακέτου του προηγούμενου, χρησιμοποιήθηκε για τη δημιουργία μενού πλοήγησης στο DVD. Το δωρεάν (freeware) πρόγραμμα ζωγραφικής και επεξεργασίας εικόνας Imageforge³⁵ αλλά και το ADOBE Photoshop 7.0 χρησιμοποιήθηκαν επίσης για την δημιουργία του εικαστικού των μενού και του DVD συνολικά.

Τα ηχητικά παραδείγματα των τριών CD του έργου αντιγράφηκαν αυτούσια από την επανέκδοση του 2005 με τη βοήθεια του δωρεάν προγράμματος Audiograbber³⁶ που τα αποθήκευσε σε αρχεία ήχου wave [.wav] ανάλυσης 16bit και 44KHz δειγματοληψίας, με την οποία μορφή και εισήχθησαν στο Adobe Premiere, το οποίο τα μετέτρεψε σε 16bit/48KHz. Ο σχολιασμός ηχογραφήθηκε αντίστοιχα σε 16bit ανάλυση και 48KHz συχνότητα δειγματοληψίας με πυκνωτικό μικρόφωνο μεγάλου διαφράγματος C1 της εταιρίας Studio Projects με προενίσχυση από έναν μείκτη UB1204FX της Behringer στην κάρτα ήχου M-Audio Delta 44 και στο λογισμικό ανοιχτού κώδικα Audacity³⁷ σε επιτραπέζιο υπολογιστή με λειτουργικό Windows. Η ηχογράφηση έγινε σε διαμέρισμα και έχει υποστεί δυναμική επεξεργασία (compression και limiting) εντός του πιο πάνω προγράμματος.

³⁵ http://www.cursorarts.com/ca_imw_d.html [02/02/07]

³⁶ <http://www.audiograbber.com-us.net/> [02/02/07]

³⁷ <http://audacity.sourceforge.net/> [02/02/07]

2.3.4.2 Το κείμενο

Για την δημιουργία των καρτελών που αναγράφονται οι τίτλοι των παραδειγμάτων και οι ολόκληρες παράγραφοι, χρησιμοποιήθηκαν δύο τρόποι. Ο απλούστερος των δύο ήταν με τη δημιουργία στο λογισμικό ζωγραφικής εικόνων με ανάλυση ίδια με του φορμά του DVD, δηλαδή 720 X 576 εικονοστοιχεία (pixel) σε 4:3 λόγο πλευρών και αντιγραφή του κειμένου από τη μετάφραση που γράφτηκε εξ' ολοκλήρου στο ανοιχτού κώδικα πρόγραμμα επεξεργασίας κειμένου OpenOffice 1.1.4. Ο συνθετότερος τρόπος, περιελάμβανε τη δημιουργία στατικών τίτλων τέλους από το πρόγραμμα Adobe Premiere, ή στην περίπτωση που η παράγραφος ήταν μεγαλύτερη από το μέγεθος που μπορούσε να απεικονιστεί στην οθόνη με σαφήνεια, τη δημιουργία κυλιόμενων τίτλων. Θεωρήθηκε ότι οι κυλιόμενοι τίτλοι δεν θα προσέδιδαν στο έργο αν χρησιμοποιούνταν στο όλο του, αλλά μάλλον θα κούραζαν τον ακροατή, ενώ στη χειρότερη περίπτωση θα τον αποσπούσαν από το (απόλυτα σημαντικότερο) ηχητικό κομμάτι.

Η επιλογή της γραμματοσειράς απεικόνισης, έγινε τελικά με γνώμονα την ευκρίνεια της στην οθόνη της τηλεόρασης, που είναι ο αυστηρότερος κριτής. Η οθόνη του υπολογιστή, είτε πρόκειται για υλοποίηση καθοδικού σωλήνα είτε για υλοποίηση υγρών κρυστάλλων, είναι εξ' ορισμού αναλυτικότερη και σταθερότερη στις περισσότερες περιπτώσεις από τη μέση τηλεόραση. Για το λόγο αυτό, δημιουργήθηκαν «πρόχειρα» DVD με διαφορετικές γραμματοσειρές, μεγέθη, και χρώματα φόντου, τα οποία δοκιμάστηκαν εκτός από τον υπολογιστή που τα δημιούργησε και σε μια επιτραπέζια συσκευή αναπαραγωγής DVD της SONY (DVP-NS305) συνδεδεμένη μέσω καλωδίου SCART με μια πολύ χαμηλού κόστους τηλεόραση καθοδικού σωλήνα 14" της Bluesky με σκοπό την αναπαραγωγή σε συνθήκες που να μην προσεγγίζουν το βέλτιστο σενάριο θέασης.

Το φόντο, θεωρήθηκε ότι πρέπει να μην περιέχει εικόνες ή χρώματα που να αποσπούν την προσοχή, όχι μόνο εξαιτίας των αρκετά συμπυκνωμένων νοημάτων κάποιων παραγράφων και του μεγέθους τους, αλλά και σαν μια νύξη στην ακουσματική μουσική. Επιλέχθηκε απλά μια ελαφρά αλλαγή του τόνου του χρώματος του φόντου ανάλογα με το κεφάλαιο στο οποίο βρίσκεται η αφήγηση: Λευκά γράμματα πάνω σε μαύρο φόντο, λευκά γράμματα σε βαθύ μπλε φόντο και συναφείς αποχρώσεις.

2.3.4.3 Ηχογράφηση του σχολιασμού

Ο ήχος, που στη γαλλική έκδοση είναι ο αυθεντικός, επεξεργασμένος μόνο για τα προβλήματα που προέκυπταν από την παλαιότητά του, εισήχθη στο πρόγραμμα Premiere, αφού πρώτα εξήχθη η ψηφιακή πληροφορία με το πρόγραμμα Audiograbber. Αρχικά, και για τις ανάγκες των πειραματισμών, δημιουργήθηκαν συμπιεσμένα αρχεία, χάριν εκτός των άλλων και χώρου. Ανάμεσα στα κομμάτια διατηρήθηκε το υπάρχον κενό χωρίς διαφοροποίηση. Για να συγχρονιστεί η ανάγνωση του κειμένου στην ελληνική γλώσσα με το κείμενο, εισήχθη στο πρόγραμμα ηχητικής παραγωγής Steinberg Cubase SX 3.01 ένα ενιαίο αρχείο ήχου που αποτελείτο από τη συνένωση όλων των κομματιών του πρώτου δίσκου. Με οπτική αναπαράσταση της κυματομορφής ώστε να φαίνεται πότε ξεκινάει η ανάγνωση του κειμένου, ηχογραφήθηκαν οι περιγραφές των παραδειγμάτων στα Ελληνικά.

Τα μενού του δίσκου DVD αλλά και το ίδιο το τελικό προϊόν δημιουργήθηκαν με το λογισμικό Encore της Adobe. Το πρόγραμμα αυτό αναλαμβάνει να εισαγάγει υλικό που βρίσκεται ήδη στο κατάλληλο μορμά, δηλαδή στη σωστή ανάλυση, αριθμό καρέ ανά δευτερόλεπτο και δειγματοληψία για τα αρχεία ήχου, και να τους δώσει τη μορφή και τη δομή αρχείων DVD. Δημιουργήθηκαν μενού κατ' αναλογία με τα κεφάλαια στα εμπορικά DVD ώστε να μπορεί ο χρήστης να επιλέξει, όσον αφορά τη ροή:

- A. αναπαραγωγή με βάση τη δομή του βιβλίου
- B. αναπαραγωγή με βάση τη δομή των δίσκων CD του πρωτότυπου

Όσον αφορά την κύρια γλώσσα:

- A. αναπαραγωγή της γαλλικής εκδοχής του Σολφέζ (κείμενο και αφήγηση)
- B. αναπαραγωγή της ελληνικής εκδοχής του Σολφέζ (παρομοίως)

3. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος Τέχνες & Τεχνολογίες του Ήχου του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, ανέλαβα να διεκπεραιώσω την παραγωγή του *Solfège de l'Objet Sonore* του Πιερ Σεφέρ στα ελληνικά, με απώτερο σκοπό την έκδοσή του. Η παραγωγή περιλαμβάνει τα εξής:

Α) Την παρούσα συνοδευτική εργασία που χρησιμεύει σαν γενική εισαγωγή, παραθέτοντας ιστορικά στοιχεία για το Σεφέρ και την έρευνά του καθώς και τεχνικά στοιχεία που αφορούν στη μετάφραση του έργου αυτού και την παραγωγή του τελικού αποτελέσματος .

Β) Το κείμενο της μετάφρασης σε έντυπη μορφή, σχολιασμένο.

Γ) Ένα δίσκο DVD που περιλαμβάνει τα ηχητικά παραδείγματα του Γκυ Ρεμπέλ, το σχολιασμό και τις εισαγωγές του Σεφέρ σε γραπτή και ηχητική μορφή και το ίδιο μεταφρασμένο στα ελληνικά και μεταγλωττισμένο.

Σκοπός της ελληνικής έκδοσης του *Σολφέζ* είναι να πληροφορήσει για μια εναλλακτική αντιμετώπιση του ήχου και της μουσικής, να προσφέρει στην εκπαίδευση των νέων μουσικών και να αποτελέσει ένα εργαλείο στα χέρια αυτών που ήδη ασχολούνται με κάποιο είδος ηλεκτροακουστικής μουσικής. Η μετάφρασή του στα ελληνικά αυξάνει το δυνητικό του ακροατήριο και είναι ελπίδα του μεταφραστή ότι θα προωθήσει τη γνωριμία του ελληνικού κοινού με την ως τώρα «ακαδημαϊκή» ηλεκτροακουστική μουσική και να διευκολύνει την εκλαΐκευσή της.

Στο πρώτο κεφάλαιο αυτής της εργασίας έγινε μια γενική εισαγωγή, ώστε να τοποθετηθεί το *Σολφέζ* ιστορικά και χρονικά και να γίνουν αντιληπτές οι συνθήκες κάτω από τις οποίες δημιουργήθηκε.

Στο δεύτερο κεφάλαιο με τίτλο «Η παραγωγή του *Σολφέζ* του Ηχητικού Αντικειμένου», συζητήθηκαν τα θέματα που άπτονται της παραγωγής του *Σολφέζ*. Συγκεκριμένα συζητήθηκε το θέμα της επιλογής από μέρους μας του έργου και οι βασικοί στόχοι μας. Στη συνέχεια αναφέρθηκαν τα προβλήματα που παρουσιάστηκαν σε διαφορετικά επίπεδα κατά τη διάρκεια της διαδικασίας της μετάφρασης. Έπειτα παρουσιάστηκαν ο τρόπος εργασίας

για τη δημιουργία του DVD και τα εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν καθώς και η περιγραφή του τελικού προϊόντος.

Αν και το «Σολφέζ του Ηχητικού Αντικειμένου» είναι από μόνο του ένα σημαντικό, αυτοτελές και πλήρες έργο, πιστεύουμε ότι η αξία του θα ενισχυθεί, αν αποτελέσει την αρχή για την παρουσίαση στα ελληνικά μιας σειράς από επιλεγμένα ξενόγλωσσα κείμενα, που θα οδηγήσουν στη διεύρυνση της γνωριμίας των ελλήνων μουσικών και μουσικόφιλων με την ηλεκτρονική μουσική, το σημαντικό αυτό γέννημα του 20^{ου} αιώνα.

- Céleste, B., Delalande, F., Dumaurier, E., 1982, *L'enfant du Sonore au Musical*, France, Buchet/Chastel
- Chadabe, J., 1997, *Electric sound: the past and promise of electronic music*, New York: Prentice Hall
- Chion, M., 1983, *Guide des Objets Sonores*, Paris: Buchet/Chastel
- Chion, M., 1995, Pierre Schaeffer, 1910-1995: Une certaine zone Objective Dans la Musique, *Ars Sonora*, Revue 2 online στο <http://audiolabo.free.fr/revue1999/content/asr2.html> [20/07/07]
- Dak, J, North, C., 2006, *Translating Pierre Schaeffer: Symbolism, Literature and Music*, EMS: Electroacoustic Music Studies Network – Beijing 2006
- Dak, J., Ear-training using the computer and PROGREMU στο: <http://www.sonic.mdx.ac.uk/research/dackeartraining.html> [10/06/07]
- Delalande, F., 1984, *La musique est un jeu d'enfant*, France, Buchet/Chastel
- Delalande, F., χωρίς ημερομηνία, D' Une Technologie A l' autre, Βρίσκεται online στο www.cndp.fr/archivage/valid/41724/41724-6138-5947.pdf [17/07/07]
- Delalande, F., 1996, La musique électroacoustique, coupure et continuité, *Ars Sonora* Revue 4, Novembre στο: http://audiolabo.free.fr/revue1999/content/asr4_05.html
- Manning, P., 1985, *Electronic and Computer Music*. Oxford: Clarendon Press, second edition 1993.
- Martial R., 1999, *Communication et musique en France entre 1936 et 1986: I. Des transmissions à Orphée*, Paris: L'Harmattan
- Russcol, H., 1972, *The Liberation of Sound: An Introduction to Electronic Music*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall
- Schaeffer, P., 1977, *Traité des Objets Musicaux*, nouvelle edition, Paris: Le Seuil
- Smalley, D., Spectro-morphology and Structuring Processes, in Simon Emmerson ed., *The Language of Electroacoustic Music* (Houndmills RG21 2XS and London: Macmillan Press, 1985). Μετάφραση Θοδωρής Λώτης
- Taylor, D., T. , 2001, *Strange sounds: Music, Technology & Culture*, London: Routledge

- Xanthoudakis, Ch., 1981, Aspects de la Signification du Timbre dans la Musique du XXe Siècle, Doctorat du 3ème cycle, Université de Paris I
- Thoresen, L., 2002, Spectromorphologic Analysis of Sound Objects: An adaption of Pierre Schaeffer's Typomorphology, online στο:
www.ina.fr/grm/outils_dev/theorique/seminaire/semi_2002/semi6/tele/Spectro-Thoresen.pdf
- Καμπανάς, Γ., Λεξικό μουσικής: μουσικοί, όργανα, όροι, μορφές, σχολές
- Κεντρωτής, Γ. 2000, Θεωρία και Πράξη της Μετάφρασης, Αθήνα: Δίαυλος.
- Μπατσαλιά, Φ., Σελλά-Μάζη, Ε., 1997, Γλωσσολογική Προσέγγιση στη Θεωρία και τη Διδακτική της Μετάφρασης. Αθήνα: Έλλην.
- Ξανθουδάκης, Χ., *Η Νεολογική μουσική ονοματοθεσία και το παράδειγμα των Ξύλινων Πνευστών*, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, Τριμηνιαίο Δελτίο, Τεύχος 3 Ιούλ-Αυγ 2006, σελ 12-14
- Φλογαΐτης, *Συνοπτική Γραμματική είτε Στοιχειώδεις Αρχαί της Μουσικής*, Αίγινα, Εθνική Τυπογραφία, 1830, στο Ξανθουδάκης, Χ., 2006.

<http://www.ina.fr/grm/radio/index.fr.html#> expérience musicale no 5

Ηχογραφήσεις από το αρχείο του GRM: συνάντηση Pierre Schaeffer και Marie-Claire Patris συζήτηση για τις βασικές έννοιες των αντικειμένων

<http://csunix1.lvc.edu/~snyder/em/schaef.html> βιογραφία του Σεφέρ [04/04/7]

http://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Schaeffer μικρή βιογραφία του Σεφέρ. [10/02/07]

http://www.obsolete.com/120_years/machines/futurist/art_of_noise.html «Η Τέχνη των Θορύβων»

http://www.universalis.fr/media-encyclopedie/87/ph010070/encyclopedie/symphonie_pour_un_homme_seul.htm

φωτογραφία του Μωρίς Μπεζάρ από την παράσταση του *Symphonie pour un homme seul* [16/07/07]

<http://www.sonic.mdx.ac.uk/research.html> Η ιστοσελίδα του John Dack University of Middlessex περιέχει ελεύθερα άρθρα του. [10/06/07]

http://aboudet.chez-alice.fr/doc_musique/Timbre.html Ιστοσελίδα γαλλική που περιέχει επεξηγήσεις και παραδείγματα της σχετικής μουσικής ορολογίας. [10/06/07]

<http://www.xs4all.nl/~tdg/dg/NotLouie/psyche/psy.html> Παραθέτει λίστα διασκευών του Psyché Rock του Pierre Henry. [20/07/07]

ΛΕΞΙΚΑ

- A Greek-English Lexicon, Lidell – Scott, 9th edition with revised supplement 1996, Oxford, Clarendon Press
- Le Grand Robert de la langue Française, Paris, 2nd edition, 2001
- Le Nouveau Petit Robert, version électronique, édition 2005 CD-ROM
- Λεξικό μουσικής: μουσικοί, όργανα, όροι, μορφές, σχολές, Γ. Καμπανάς
- Λεξικό μουσικών όρων, Β. Κιούση, Αθήνα: Επικαιρότητα 1995
- Μείζον Ελληνικό Λεξικό, ηλεκτρονική μορφή, Τεγόπουλος Φυτράκης, ημερομηνία έκδοσης μη διαθέσιμη

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

I. ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΤΟΥ ΈΡΓΟΥ

Επώνυμο	Όνομα	Ελληνική Προφορά
Baschet	Bernard	Μπερνάρ Μπασκέτ
Bayle	François	Φρανσουά Μπελ
Chiarucci	Henri ή Enrico	Ανρί ή Ενρίκο Κιαρούκι
Ferreyra	Beatriz	Μπεατρίς Φερρέυρα
Henry	Pierre	Πιερ Ανρί
Pontefract	Jean-François	Ζαν-Φρανσουά Ποντεφράκτ
Reibel	Guy	Γκυ Ρεμπέλ
Rist	Simone	Σιμόνε Ριστ
Schaeffer	Pierre	Πιερ Σεφέρ
Schwartz	Jean	Ζαν Σουάρτς
Teruggi	Daniel	Ντανιέλ Τερουτζί
Ducarme	Jean-Louis	Ζαν-Λουί Ντυκάρμ
Tanguy	Agnes	Ανιές Τανγκέ

II. ΑΝΑΦΕΡΟΜΕΝΟΙ ΣΤΟ ΕΡΓΟ

Επώνυμο	Όνομα	Ελληνική Προφορά
Malec	Ivo	Ιβο Μάλεκ
Parmegiani	Bernard	Μπερνάρ Παρμετζιανί
Canton	Edgardo	Εντγκάρντο Καντόν
Jacobson	Roman Osipovich	Ρομαν-Οσίποβιτς Γιάκομπσον
Mager	Jörg	Μάγκερ
Hoffmann	E.T.A	Ε.Τ.Α. Χόφμαν
Bach	Johan- Sebastian	Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ
Cage	John	Τζόν Κέιτζ
Toulier	Jean-Pierre	Ζαν-Πιερ Τουλιέ
Ferrari	Luc	Λυκ Φεραρί
Xenakis	Iannis	Ιάνης Ξενάκης
Chatur - Lal	-	Σατύρ-Λαλ
Scherchen	Hermann	Χέρμαν Σέρχεν

III. ΠΙΝΑΚΑΣ ΈΡΓΩΝ & ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ ΠΟΥ ΑΚΟΥΓΟΝΤΑΙ ΣΤΟ ΣΟΛΦΕΖ

1	Tautologos II	Ταυτολογία II	Λύκ Φεραρί
2	Musikalisches Opfer	Μουσική Προσφορά	Γ. Σ. Μπαχ
3	Durboth	Ντυρμπόθ	Γκυ Ρεμπέλ
4	Objet Captif	Δέσμιο αντικείμενο	Φρανσουά Μπέλ
5	Three Dances	Τρεις Χοροί	Τζον Κέιτζ
6	Bidule en Ut	«Πραγματάκι» σε Ντο	Πιερ Σεφέρ, Πιερ Ανρί
7	Porte grince	Πόρτα που τρίζει	Ζ. Π. Τουλιέ
8	Sigma	Σίγμα	Ίβο Μάλεκ
9	Planètes	Πλανήτες	Ίβο Μάλεκ
10	Violostries	Βιολοστρί	Μπερνάρ Παρμετζανί
11	Instant mobile	Κινητή στιγμή	Μπερνάρ Παρμετζανί
12	Echos	Ηχώ (απόηχοι)	Ίβο Μάλεκ
13	Variations pour une porte et un soupir	Παραλλαγές για μια πόρτα και μια αναπνοή	Πιερ Ανρί
	Trois Portraits d'Un-	Τρία πορτραίτα ενός πουλιού-	Φρανσουά Μπέλ
14	Oiseau-Qui-N'existe-Pas	που-δεν υπάρχει	
15	Archipel	Αρχιπέλαγος	Φρανσουά Μπέλ
16	Voix inouïes	Μη ακουστές φωνές	Εντγκάρντο Καντόν
17	Metastasis	Μεταστάσεις	Ιάnnης Ξενάκης
18	Eonta	Ιόντα	Ιάnnης Ξενάκης

(Οι αποδόσεις των έργων στα ελληνικά είναι του μεταφραστή, απουσία κοινώς αποδεκτής ονομασίας)

- SCHAEFFER, Pierre (1976). **La musique par exemple. Positions et propositions sur le Traité des objets musicaux.** Musique en Jeu, N° 25. Paris: Le Seuil: 32-48. Cahiers recherche/musique, no. 2. Paris: INA-GRM: 55-72.
- SCHAEFFER, Pierre (1952a). **A la recherche d'une musique concrète.** Paris: Le Seuil.
- SCHAEFFER, Pierre (1952b). **L'objet musical.** La Revue Musicale: L'œuvre du XXe siècle, No. 212. Paris: Richard-Masse: 65-76.
- SCHAEFFER, Pierre (1957). **Vers une musique expérimentale.** La Revue Musicale: Vers une musique expérimentale, N° 236. Paris: Richard-Masse: 11-27.
- SCHAEFFER, Pierre (1959a). **Situation actuelle de la musique expérimentale.** La Revue Musicale: Musique concrète électronique exotique, N° 244. Paris: Richard-Masse: 10-17.
- SCHAEFFER, Pierre (1959b). **Le groupe de recherche musicale de la radiodiffusion-télévision française.** La Revue Musicale: Musique concrète électronique exotique, N° 244. Paris: Richard-Masse: 49-51.
- SCHAEFFER, Pierre (1960). **Le contrepoint du son et de l'image.** Les cahiers du cinéma, No. 108, Les cahiers du cinéma: Paris: 7-22.
- SCHAEFFER, Pierre (1967). **La musique concrète.** Paris: Presses Universitaires de France.
- SCHAEFFER, Pierre (1971). **De l'expérience musicale à l'expérience humaine.** La Revue Musicale No. 274-275. Paris: Richard-Masse.
- SCHAEFFER, Pierre (1976). **La musique par exemple. Positions et propositions sur le Traité des objets musicaux.** Musique en Jeu, N° 25. Paris: Le Seuil: 32-48. Cahiers recherche/musique, no. 2. Paris: INA-GRM: 55-72.
- SCHAEFFER, Pierre (1977). **Traité des objets musicaux.** Paris: Le Seuil.
- SCHAEFFER, Pierre (1977, 2002). **De la musique concrète à la musique même.** Paris: Mémoire du Livre.
- SCHAEFFER, Pierre (1991). **March of Time.** L'espace du son, Vol. 2. Ohain: Musiques et Recherches: 51-52.
- SCHAEFFER, Pierre (2004). **Acousmatics.** In Cox, Christoph, Warner, Daniel (eds.) *Audio Culture: Readings in Modern Music*: NY: Continuum: 76-81. (Extract from *Traité des Objets Musicaux*: Paris: Éditions du Seuil, 1966. Translated by Daniel W. Smith)

- SCHAEFFER, Pierre (2005). **L'Élève-Maître**. Michel Chion, Portraits Polychromes. Paris: INA-GRM/CDMC: 99-101.
- SCHAEFFER, Pierre, BRUNET, Sophie (1969). **Pierre Schaeffer. Reflexions**. La Revue Musicale. Paris: Richard-Masse.
- SCHAEFFER, Pierre, PEIGNOT, Jérôme (1956). **Bruits équivoques**. Musica, no. 24. Paris: Musica: 32-36.
- SCHAEFFER, Pierre, PIERRET, Marc (1969). **Entretiens avec Pierre Schaeffer**. Paris: Pierre Belfond.
- SCHAEFFER, Pierre, REIBEL, Guy, FERREYRA BEATRIZ, (1998 (1967)). **Solfège de l'objet sonore**. Book with 3 CDs. Paris: Ina-GRM.

V. ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Τηλεοπτική συζήτηση με τον Alain Duault 10 Δεκεμβρίου 1988, στο κανάλι FR3 της Γαλλικής Τηλεόρασης στο Delalande 1996

Συνέντευξη του Πιερ Σεφέρ στον Τιμ Χόντζκινσον, 2 Απριλίου 1986 στο περιοδικό Recommended Records Quarterly, volume 2, number 1, 1987

4. ΣΟΛΦΕΖ ΤΟΥ ΗΧΗΤΙΚΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ

Pierre Schaeffer

Σολφέζ του Ηχητικού Αντικειμένου

Ένας Δίσκος DVD με ηχητικά παραδείγματα του

Γκυ Ρεμπέλ με τη βοήθεια της Μπεατρίς Φερρεϋρά
που αναπαριστούν την

ΠΡΑΓΜΑΤΕΙΑ ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ

ΚΑΙ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΝΤΑΙ ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

Μια παραγωγή του

Groupe de Recherches Musicales

Μετάφραση:

Γιώργος Φραγκίσκος

Grand Prix της Ακαδημίας Charles-Cross 1967

4.1 ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το Σολφέζ του Ηχητικού Αντικειμένου, ηχητικό συμπλήρωμα της Πραγματείας Περί Μουσικών Αντικειμένων του Πιερ Σεφέρ [Pierre Schaeffer], κυκλοφόρησε από τη Γαλλική Ραδιοφωνία και Τηλεόραση (ORTF) το 1967 σε δίσκους βινυλίου. Η τεχνική ποιότητα αυτών των δίσκων ήταν εξαιρετική για την εποχή και επέτρεπε την πιστή αναπαραγωγή του έργου που αρχικά υλοποιήθηκε σε μαγνητοταινία.

Τριάντα χρόνια αργότερα, ακούγοντας ξανά τις αυθεντικές μαγνητοταινίες, διαπιστώσαμε ότι, ευτυχώς, το μαγνητικό μέσο δεν είχε υποστεί μεγάλες απώλειες όσον αφορά την ποιότητα αναπαραγωγής, αλλά εντωμεταξύ είχε αλλάξει ο τρόπος με τον οποίο ακούμε. Με δεδομένη την υψηλή ηχητική ποιότητα που απαιτεί το πρότυπο του CD, ήταν αδύνατο να χρησιμοποιήσουμε τις αυθεντικές ταινίες.

Διάφορα τεχνικά προβλήματα άρχισαν να εμφανίζονται στ' αυτιά μας, που είναι συνηθισμένα στην ακρόαση τεχνικά άμεμπτων ηχογραφήσεων: θόρυβος στο περιθώριο, διαφορές στην ακουστική, απότομες διαφοροποιήσεις στην ένταση, κακές συγκολλήσεις και post-echo³⁸. Προβλήματα που συγκαλύπτονταν κατά την ακρόαση από το βινύλιο λόγω του θορύβου του ίδιου του μέσου, ανεπίτρεπτα όμως στην εποχή του ψηφιακού ήχου.

Έπρεπε λοιπόν να πραγματοποιηθεί μια λεπτεπίλεπτη εργασία απαλοιφής όλων των ηχητικών προβλημάτων που προέκυπταν από το μέσο αλλά και εκ νέου μίξη των εντάσεων των ηχητικών παραδειγμάτων και της ομιλίας. Μια τέτοια -χειρουργικής ακριβείας- εργασία πραγματοποιήθηκε από τον Ζαν Σουάρτς [Jean Schwartz] που επιδιόρθωσε στο χέρι όλες τις κολλήσεις και στη συνέχεια ψηφιοποίησε το υλικό εξαλείφοντας το θόρυβο και δίνοντας στη φωνή του Πιερ Σεφέρ την αρχική της ζεστασιά και ευκρίνεια.

Η μείωση του θορύβου έγινε δυνατή χάρη στο λογισμικό Audio Clean που έχει αναπτυχθεί από το GRM (Groupe de Recherches Musicales) και τη Φωνοθήκη (Phonothèque) του INA

³⁸ Τεχνικό πρόβλημα στις μαγνητοταινίες που εμφανίζεται εξαιτίας των ιδιοτήτων του υλικού και με από την πάροδο του χρόνου και έχει να κάνει με την επανάληψη του ήχου πριν ή μετά την κανονική του θέση σε χαμηλή ένταση. Συνδέεται με το φαινόμενο print through.

(Institut National de l' Audiovisuel). Η συμβολή του Ζαν-Φρανσουά Ποντεφράκτ [Jean-François Pontefract] που ανέλαβε την επιδιόρθωση του ηχητικού υλικού στη Φωνοθήκη ήταν ανεκτίμητη στην τελειοποίηση των τεχνικών για τη διόρθωση της φωνής του Σεφέρ. Το τελικό στάδιο της εισαγωγής των μουσικών παραδειγμάτων χωρίς επεξεργασία – ώστε να διατηρήσουν τον αυθεντικό τους ήχο, έγινε από τον Σουάρτς που επίσης ρύθμισε την ολική στάθμη του έργου και είναι υπεύθυνος για τη ροή των 282 κομματιών που απαρτίζουν τα 3 CD³⁹.

Ο πειρασμός να ηχογραφηθούν από την αρχή κάποια από τα παραδείγματα ήταν μεγάλος· ιδίως οι ηλεκτρονικοί εκείνοι ήχοι που η ποιότητα τους είχε μειωθεί σημαντικά και που ήταν σχετικά εύκολο να επαναπαραχθούν. Τελικά αποφασίσαμε να τους διατηρήσουμε στην πρωτότυπη μορφή τους για να δώσουμε σε αυτό το έργο το χαρακτήρα μιας ιστορικής επανέκδοσης που αντικατοπτρίζει τις αρχικές επιδιώξεις των δημιουργών του, που χρησιμοποίησαν την τεχνολογία της εποχής τους. Ομοίως, τα μουσικά παραδείγματα που παρουσιάζονται στο «Ένατο Θέμα για Σκέψη: η Εφαρμογή» παρουσιάζουν τις μουσικές που συντέθηκαν μέχρι το 1966. Πολλή μουσική έχει γραφεί από τότε που έχει βάλει σε δοκιμασία αυτές τις σκέψεις, και άλλη ακόμα, που έχει ανοίξει δρόμους για την διατύπωση νέων ιδεών. Σημαντικό παράδειγμα ο όρος «ακουσματική μουσική» που καθιερώθηκε στα 1970 από το Φρανσουά Μπελ [François Bayle], και αποτελεί ένα από τους σημαντικούς παράγοντες που μας επιτρέπουν να καταλάβουμε τη μουσική του σήμερα. Η μεγάλη συλλογή δίσκων και γραπτών έργων που έχουν εκδοθεί από το INA-GRM θα επιτρέψει στους πολυάριθμους ενδιαφερόμενους ακροατές και αναγνώστες να αντιμετωπίσουν τις σύγχρονες προβληματικές.

Συνοψίζοντας, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου προς τους δημιουργούς που συνέλαβαν και πραγματοποίησαν το Σολφέζ και που έδρασαν με πίστη και καινοτόμο πνεύμα προς την κατεύθυνση της επεξήγησης και της διασαφήνισης των ιδεών της Πραγματείας για να προκαλέσουν το ενδιαφέρον πολλών μουσικών και ερασιτεχνών που

³⁹ Η αυθεντική γαλλική έκδοση του 1998 και οι έκτοτε επανεκδόσεις συνοδεύονται από τρεις δίσκους ακτίνας (CD)

ανακάλυψαν από τότε – και χάρη στα παραδείγματα του, μια άλλη φύση του ήχου και ένα καινούργιο άνοιγμα προς τη μουσική.

Ντανιέλ Τερουτζί [Daniel Teruggi] – Οκτώβριος 1998

Επίκεντρο της μουσικής του έρευνας αποτέλεσε το Σολφέζ. Έτσι επέλεξε ο Σεφέρ να ονομάσει το κεντρικό σημείο της πιο βαθιάς και πρωτότυπής του προσέγγισης, χωρίς να τον εμποδίσει το «στοιχειώδες» επίπεδο του μαθήματος αυτού, που συνήθως απευθύνεται στους νεοεισερχόμενους στο χώρο της μουσικής.

Από το 1963 έως το 1970, είχα αναλάβει να εμψυχώσω αυτή την έρευνα, σε συνεχή συνεργασία με τον Πιερ Σεφέρ, ιδιαίτερα το 1965-66 όταν εκδόθηκε η Πραγματεία περί Μουσικών Αντικειμένων. Καθώς ήμουν νέος και ορμητικός, βυθίστηκα αυθόρμητα σε αυτή τη δίνη ιδεών και πράξεων, με αρχές – μερικές φορές- πιο «Σεφερριανές» από τον ίδιο το δάσκαλο, σε ένα ντουέτο δυναμικό με το συναυτουργό μου Ανρί Κιαρουκί [Henri Chiarucci].

Ήταν μια εκπληκτική εποχή που το GRM έμοιαζε με μια κυψέλη που βούιζε από πολλαπλά απρόοπτα και παράξενα γεγονότα, που το ορχηστρικό ανακατεύονταν με το ηλεκτροακουστικό, που συναντούσες όλων των ειδών τις μουσικές, όλους τους ήχους. Ήμασταν έτοιμοι για όλα, με δίψα για εμπειρίες και πρωτάκουστους ήχους, εκεί μέρα και νύχτα σε μια κοινωνία μουσική με επίκεντρο το «Σολφέζ», που -υποχρεωτική άσκηση για κάθε νεόφυτο- συμπύκνωνε τα πιο πολύτιμα ευρήματα.

Δημιουργήσαμε, παραλλάξαμε, κομματιάσαμε, πολλαπλασιάσαμε, μεταμορφώσαμε χιλιάδες ήχους τους οποίους ο Πιερ Σεφέρ εκμεταλλεύτηκε και χάρη στους οποίους σιγά-σιγά σχημάτισε την πρότασή του. Ο Ανρί Κιαρουκί, η Μπεατρίς Φερρεϋρά [Beatriz Ferreyra] και εγώ ζήσαμε μια πολύ στενή συμβίωση μοιραζόμενοι έντονες στιγμές κατά τις οποίες ο δάσκαλος έδειχνε άλλοτε οργή και άλλοτε ικανοποίηση. Το να ανακαλύπτεις νέα πράγματα, φαίνεται φυσιολογικό όταν είσαι ακόμα στην αρχή. Δεν είναι -παρά πολύ καιρό αργότερα- που αντιλαμβάνεσαι, λίγο-λίγο, το μέγεθος της σημασίας αυτών που σου δόθηκαν στην αρχή, μεμιάς, τόσο αβίαστα. «Μακάριοι οι πτωχοί τω πνεύματι» συνήθιζε να λέει ο Σεφέρ. Τριανταπέντε χρόνια αργότερα, μπορούμε να αντιληφθούμε τη σημασία που έχουν αυτές οι ανακαλύψεις για τους μουσικούς, μόλις εμβαθύνουμε λίγο στα συμπεράσματα του.

Αν και η μουσική κοινότητα δεν δέχτηκε την έρευνα αυτή με ενθουσιασμό, το μήνυμα πέρασε και επηρέασε σε βάθος τη όλη τη δημιουργία αυτού του δεύτερου μισού του 20ου αιώνα. Αποδεικνύεται ότι ο Σεφέρ είναι από τους μεγαλύτερους ερευνητές του αιώνα αυτού και ότι η επιρροή του δε θα σταματήσει να διευρύνεται.

Είχα το προνόμιο να ακολουθήσω για αρκετό καιρό το δρόμο που χάραξε μετά από αυτό το «Σολφέζ» στο Conservatoire⁴⁰. Η δημιουργία των Ηχητικών Σωμάτων, που η πρακτική του Σολφέζ με έκανε να επινοήσω και χάρη στα οποία τα Ηχητικά Αντικείμενα αποκτούν αμέσως πνοή από τη μαγεία της χειρονομίας είναι η φυσική συνέχεια του Σολφέζ. Αφιερώνονται στο Σεφέρ με σεβασμό.

Γκυ Ρεμπέλ [Guy Reibel] – Οκτώβριος 1998

Όταν έφτασα το 1963 στην Υπηρεσία Έρευνας που δημιούργησε ο Πιερ Σεφέρ, αυτή η υπηρεσία αποτελούνταν, εκτός από το GRM, από πολλές ομάδες έρευνας και πειραματισμού, παραγωγής και δημιουργίας, γύρω από ένα θέμα απέραντο: αυτό της επικοινωνίας. Στις ερωτήσεις «ποιος λέει τι σε ποιόν» ο Πιερ Σεφέρ είχε προσθέσει το «πώς», εισάγοντας έτσι στο συλλογικό πρόγραμμα την έρευνα γύρω από την έκφραση της οπτικοακουστικής και τα μαζικά μέσα ενημέρωσης, γύρω από το ηχητικό φαινόμενο και τη μουσική γενικά, δυτική και μη.

Αυτές οι ερωτήσεις θα βρεθούν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος της Ομάδας Σολφέζ που δημιούργησε το 1964 στο πλαίσιο του GRM. Αυτή η ομάδα αποτελούνταν από τον Μπερνάρ Μπασκέ [Bernard Baschet] κατασκευαστή μουσικών οργάνων και υπεύθυνο -τότε- τού GRM, το φυσικό Ενρίκο Κιαρουκί, το μηχανικό και συνθέτη Γκυ Ρεμπέλ, την τραγουδίστρια Σιμόν Ρίστ [Simone Rist] κι εμένα. Στόχος της ομάδας ήταν να διεξάγει πειράματα -τα περισσότερα δυνατόν- που θα αποδείκνυαν ή θα απέρριπταν τις ενστικτώδεις, θεωρητικές και περιγραφικές προτάσεις τού Πιερ Σεφέρ για τη σύνταξη τής «Πραγματείας περί Μουσικών Αντικειμένων» (1966) που συμπληρώθηκε τον επόμενο χρόνο από τη «Σολφέζ τού Ηχητικού Αντικειμένου» (1967).

⁴⁰ Conservatoire de Paris, διεθνώς αναγνωρισμένη ακαδημία μουσικής, τεχνολογίας ήχου και χορού που υπάγεται στο Υπουργείο Πολιτισμού της Γαλλίας και στην οποία δίδαξαν μεταξύ άλλων και ο Σεφέρ.

Οι μέθοδοι εργασίας ήταν ταυτόχρονα πολλές και ποικίλες. Οι συστηματικές διαδικασίες τής συλλογικής ακοής έφερναν στο προσκήνιο νέα φαινόμενα για την τυπολογία και τη μορφολογία τού ηχητικού αντικειμένου. Εξάλλου ήταν πολύ σημαντικό να δημιουργηθεί και να οργανωθεί μια τεράστια τεκμηρίωση, πειράματα, αναλύσεις και θεωρίες όλων των εργασιών της βασικής έρευνας (για παράδειγμα «Η σχέση μεταξύ ύψους & θεμελιώδους συχνότητας ενός μουσικού ήχου» τού Κιαρουκί και του Ρεμπελ του 1965 που εκδόθηκε το 1966 στην επιθεώρηση «Revue Internationale d'Audiologie», τους πειραματισμούς στη μαγνητοταινία (κοπή της ατάκας, αντιμεταθέσεις κτλ) και στις εξειδικευμένες συσκευές (φίλτρα, ηχογράφους, βαθυγράφους κτλ) για τη μελέτη των σχέσεων μεταξύ των φυσικών σημείων και των ηχητικών αντιλήψεων (μεταξύ άλλων δουλειά πάνω στις «Αναμορφώσεις»). Ο κατάλογος είναι μακρύς.

Θα ήθελα να προσθέσω ότι αυτό το Σολφέζ, που έντονα αμφισβητήθηκε από τους μουσικούς, ήταν μια απόπειρα τού Πιερ Σεφέρ να βάλει λίγη τάξη στο ηχητικό χάος για το οποίο αισθανόταν υπεύθυνος, με την εμφάνιση της σύνθετης νότας (αυτής χωρίς καθορισμένο ύψος) που εκθρόνισε την συγκεκριμένου ύψους νότα, τη βάση της μουσικής για χιλιετίες. Το Σολφέζ δεν είναι αυτοσκοπός αλλά ένα εργαλείο που βελτιώνει και ομορφαίνει και που κάνει την αντίληψη του ήχου και κατ' επέκταση την αντίληψη του μουσικού φαινομένου, συνειδητή διαδικασία.

Μπεατρίς Φερρεϋρά - Οκτώβριος 1998

4.2 ΠΡΟΟΙΜΙΟ

Έχει καθιερωθεί η μουσική να αντιμετωπίζεται σε δυο ξεχωριστά επίπεδα και αυτό οφείλεται τόσο στους φυσικούς όσο και στους μουσικούς. Από τη μια πλευρά, θεωρείται ότι η μουσική βασίζεται στην ακουστική ή ακόμη και στα μαθηματικά, γεγονός που μάλλον της προσδίδει το κύρος μιας επιστήμης. Από την άλλη, αναγνωρίζεται ότι αφορά επίσης φαινόμενα ψυχολογικά και κοινωνιολογικά των οποίων η ιστορική εξέλιξη είναι εξέλιξη μιας Τέχνης που στηρίζεται σε διάφορες τεχνικές.

Δεν υπάρχει πλέον καμία αντίθεση μεταξύ των δύο αντιλήψεων, εφόσον κανείς είναι προετοιμασμένος να τις δεχθεί ταυτόχρονα, με αρκετή διορατικότητα ώστε να σεβαστεί τις μεθόδους που αρμόζουν για την κάθε άκρη αυτής της «αλυσίδας».

Δυο πρώτα προβλήματα, λοιπόν, πρέπει να θεωρηθούν σαν ισοδύναμα θεμελιώδη: το πρώτο αφορά στο συσχετισμό μεταξύ του ήχου, που είναι το φυσικό όχημα της μουσικής, και ανήκει στη Φύση, και στο σύνολο των ψυχολογικών φαινομένων της αντίληψης που απαρτίζουν το ηχητικό αντικείμενο: το δεύτερο έχει σχέση με την επιλογή ορισμένων αντικειμένων που θεωρούνται κατάλληλα για τη μουσική λόγω των κριτηρίων με τα οποία γίνονται αντιληπτά, γεγονός που οδηγεί σε μια μορφολογία του ήχου και μια τυπολογία της μουσικής.

Υπάρχει, τέλος, και ένα τρίτο πρόβλημα: η «αξία» που αυτά τα αντικείμενα αποκτούν μέσα στο πλαίσιο μιας μουσικής δομής, και κατά συνέπεια, της φύσης της μουσικής (ή των μουσικών⁴¹) που η επιλογή συγκεκριμένων μουσικών αντικειμένων υπονοεί.

Φαίνεται ότι τα τρία αυτά προβλήματα ανήκουν στη βασική μουσικολογία, που προϋπάρχει οποιασδήποτε ανάλυσης των μουσικών ιδεών πάνω στις οποίες στηρίζεται η σύνθεση.

⁴¹ Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί εδώ όπως στο υπόλοιπο του έργου, τον πληθυντικό της λέξης Musique – σαν μουσικές – μελωδίες ή διαφορετικά είδη μουσικής.

Η Δυτική μουσική, όσο κι αν υποτίθεται ότι είναι «λόγια», φαίνεται να έχει αγνοήσει αυτούς τους διαχωρισμούς μέχρι τώρα, και της ήταν αρκετό να μεταφέρει από γενιά σε γενιά την παλιά κληρονομιά των «απλών σχέσεων». Η γλωσσολογία αναπτύχθηκε διαφορετικά.

Αυτή υποδιαιρείται σε φωνητική και φωνολογία, σημασιολογία και σύνταξη.

Θα μπορούσε κανείς επομένως να διαχωρίσει με τον ίδιο τρόπο ακουστική και «ακουολογία» (σολφέζ), θεωρία της μουσικής και κανόνες σύνθεσης. Αυτό θα σήμαινε, χωρίς συζήτηση, παραδοχή δύο αξιωμάτων τυχαίων και -σε κάθε περίπτωση- περιοριστικών: ότι η μουσική δεν είναι παρά μια γλώσσα, δεν είναι παρά αυτό που κάνουν στη Δύση τους τελευταίους αιώνες.

Η μουσική δε μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι μια καλά ορισμένη γλώσσα, ούτε άρα μπορεί να κωδικοποιηθεί απλά από τη χρήση της. Η μουσική δημιουργείται και ανακαλύπτεται ασταμάτητα, ψάχνει μια κατεύθυνση και κάποιο αχνό και μυστηριώδες μονοπάτι – πραγματικά περίεργο- ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό.

Τέτοιες υψηλές φιλοδοξίες, προϋποθέτουν κάποια προσοχή: [μικρά] βήματα και ατελείωτη υπομονή.

Στο έργο μας **Πραγματεία περί Μουσικών Αντικειμένων** έγινε μια προσπάθεια να παρουσιαστούν και τα τρία βασικά προβλήματα στο επίπεδο του αντικειμένου. Το έργο υπογραμμίζει τόσο την ιδιαίτερη δυσκολία μιας τέτοιας έρευνας όσο και τη γοητεία της. Δεν μπορεί κανείς – όπως στην περίπτωση της γλώσσας – να βασιστεί αποκλειστικά σε ήδη υπάρχοντα δοκίμια. Η αποκρυπτογράφηση του ήχου δεν έχει ακόμα συντελεστεί, εξ' ου και η ιδέα μιας εισαγωγής στο ηχητικό αντικείμενο, για να εκπαιδεύσει το αυτί ώστε να ακούσει με ένα νέο τρόπο: αυτό απαιτεί πρώτα να «ξε-μάθουμε» τις συμβατικές συνήθειες ακρόασης που μας έχουν μεταδοθεί από την εκπαίδευση.

Οι προτάσεις που περιέχονται στην **Πραγματεία περί Μουσικών Αντικειμένων** δε μπορούν, ως εκ τούτου, παρά να βασιστούν σε μια πραγματική⁴² εμπειρία.

Ελλείψει κειμένων αναφοράς -που βρίσκονται ακόμα υπό συγγραφή- και συμβατικών αναφορών, πρέπει να επαναδημιουργήσουμε τα υλικά και τις περιστάσεις μιας αυθεντικής «μουσικής εμπειρίας».

Μπορεί λοιπόν να έχει πολλούς σκοπούς και πολλούς αποδέκτες. Κάποιοι ενδιαφέρονται για το πρώτο πρόβλημα που θέσαμε και επιθυμούν αποδείξεις γι' αυτά που προτείναμε στην Πραγματεία. Αυτός είναι ο σκοπός των πρώτων πλευρών αυτών των δίσκων, που αφιερώνονται στους συσχετισμούς μεταξύ ακουστικής και μουσικής.

Άλλοι θέτουν προβλήματα σχετικά με τη σύνθεση. Θα βρουν σε αυτές τις ίδιες πλευρές τόσο τα φυσικά και τα φυσιολογικά όρια που έχουν τεθεί από τη Φύση όσο και το κλειδί για τις παραμορφώσεις που εμφανίζονται μεταξύ των φυσικών παραμέτρων και των αντιληπτικών κριτηρίων. Οι πλευρές που ακολουθούν, εξάλλου, θα τους επιτρέψουν να σχεδιάσουν μια καταγραφή του ήχου, δηλαδή μια μορφολογία και μια τυπολογία.

Όλοι πρέπει να παραδεχτούν όμως, ότι καθένας από εμάς ακούει με διαφορετικό αυτί, μερικές φορές υπερβολικά καλλιεργημένο, μερικές φορές υπερβολικά απαίδευτο, αλλά σε κάθε περίπτωση «πληροφορημένο» με κάθε είδους προκαταλήψεις και προδιατεθειμένο από την εκπαίδευση. Μιλάμε λοιπόν για μια γενίκευση του σολφέζ, μέσω μιας δραστηκής ανανέωσης.

Ανεξάρτητα από το αν το ενδιαφέρον κάποιου βρίσκεται στην κατανόηση, την εκτέλεση ή την ακρόαση, ελπίζουμε ότι αυτή η εργασία θα προσφέρει τα βασικά συστατικά μιας μουσικής εμπειρίας. Το να αντιπαρατεθούν οι ιδέες ενός ερευνητή με πειραματικό υλικό δεν αρκεί, πρέπει κανείς να νοιώσει μουσική επικοινωνία: Η αρμονία μιας ομάδας που συστήθηκε για να δώσει νόημα στο ηχητικό υλικό, σαν συνάρτηση μιας πρόθεσης για ακρόαση. Αρκεί να πει κανείς, ότι όσο αποφασιστική κι αν ήταν η πρωτοβουλία του

⁴² Διπλή αναφορά στη λέξη concret σαν όρο (musique concrète) και σαν επίθετο που σημαίνει το πραγματικό, το χειροπιαστό και το συγκεκριμένο.

δημιουργού και επινοητή του παρόντος έργου, δεν θα είχε αξία χωρίς τη σύμπραξη της ομάδας πειραματισμού.

Τελικά, για την επίτευξη αυτού του έργου, χρειάστηκε να συμμετάσχουν αλληπάλληλα κύματα ερευνητών. Μετά από τα πρώτα ευρήματα της συγκεκριμένης μουσικής, από το 1948 ως το 1953 με την συντροφιά του Πιερ Ανρί [Pierre Henry], δημιουργήθηκε -λίγα χρόνια αργότερα- ένα μέτωπο, τόσο με καταξιωμένους μουσικούς όπως ο Ιάnnης Ξενάκης ή ο Ίβο Μάλεκ [Ivo Malec], όσο και από νεώτερους όπως ο Λυκ Φερραρί [Luc Ferrari], ο Μπερνάρ Παρμετζιανί [Bernard Parmegiani], ο Φρανσουά Μπελ και ο Εντγκάρντο Καντόν [Edgardo Canton]. Αλλά μόλις τα τελευταία δύο χρόνια, παράλληλα με τα τελευταία χειρόγραφα κείμενα της **Πραγματείας περί Μουσικών Αντικειμένων**, δημιουργήθηκε μια μικρή ομάδα, αποκλειστικά αφιερωμένη στην πειραματική έρευνα με τον Γκυ Ρεμπέλ και τον Ανρί Κιαρουκί και τη βοηθό τους Μπεατρίς Φερρεϋρά. Χάρη στις συνδυασμένες τους προσπάθειες και στη δημιουργία ηχητικών παραδειγμάτων, για τα οποία ο Γκυ Ρεμπέλ ήταν υπεύθυνος, μια διαλεκτική μπόρεσε τελικά να επιτευχθεί, μεταξύ μια συστηματικής έκθεσης και κατάλληλων παραδειγμάτων, που εμπλουτίστηκαν επιπλέον από τη συνεισφορά των μεν ή των δε.

Περισσότερο από ένα τυπικό ευχαριστήριο κείμενο, το παρόν αποτελεί την έκφραση της αλληλεγγύης και του κοινού πόθου για αλληλοβοήθεια: ας μας επιτραπεί να αποτίσουμε μια συλλογική αφιέρωση σε όλους όσους ενδιαφέρονται για τέτοιες εργασίες και κυρίως στη νέα γενιά.

Θα ήταν άδικο να ξεχάσουμε αυτούς που μας βοήθησαν στις τελευταίες πινελιές σε αυτές τις ηχογραφήσεις και που συμμετείχαν στην παραγωγή και επεξεργασία τους: Το Ζαν-Λουί Ντυκάρμ [Jean-Louis Ducarme] και την Ανιές Τανγκέ [Agnes Tanguy] υπό την καθοδήγηση του Φρανσουά Μπελ.

Πιερ Σεφέρ - 1966

Σημειώσεις:

1. Τα πλάγια γράμματα και οι αγκύλες είναι του μεταφραστή. Οι παρενθέσεις και η έντονη γραφή όχι.
2. <http://www.ubu.com/sound/sch.html> στην ηλεκτρονική διεύθυνση αυτή υπάρχει το κείμενο του προοιμίου του Σεφέρ στα Αγγλικά.
3. Όλα τα κύρια ονόματα βρίσκονται στο *Παράρτημα* της συνοδευτικής εργασίας με την ελληνική τους προφορά.

4.3 ΣΟΛΦΕΖ⁴³ ΤΟΥ ΗΧΗΤΙΚΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ

CD #1

01 απόσπασμα του Tautologos II του Luc Ferrari

Πρόλογος: τα τέσσερα στοιχεία του σολφέζ

«Ο ήχος βρίσκεται παντού: αλλά οι ήχοι, θέλω να πω οι μελωδίες που μιλάνε την υπέροχη γλώσσα του βασιλείου των πνευμάτων, δεν ξεκουράζονται παρά μόνο στο στέρνο του ανθρώπου»⁴⁴. Τάδε έφη Χόφμαν, στην αυγή του Ρομαντισμού.

02 μελωδία από «άρπα στόματος»⁴⁵

Αυτή –απ’ ό,τι φαίνεται– ήταν μια μελωδία δημοφιλής στον άνθρωπο του Νεάντερταλ, τον καιρό της «άρπας στόματος», προγόνου όλων των μουσικών μας οργάνων.

03 πέντε ηλεκτρονικοί ήχοι

Αυτή είναι, στην αυγή μιας νέας εποχής, ηλεκτρονικής, η μελοποιία του στούντιο της Κολωνίας. Παράξενη επιστροφή στην πηγή.

«Παρόλα αυτά, το πνεύμα της μουσικής, όμοια μ’ ένα πνεύμα του ήχου, δεν αγκαλιάζει όλη τη φύση; Το σώμα του ήχου, μηχανικά αγγιγμένο, ζωντανεύει, διαδηλώνει την ύπαρξη του –ή περισσότερο τη δομή του, εισερχόμενο έτσι στο πεδίο της γνώσης μας».⁴⁶

⁴³ Διατηρούμε τον όρο του πρωτοτύπου, επεξηγώντας ότι πρόκειται για την εισαγωγική, ωδειακού τύπου, θεωρία της μουσικής. Όπου συναντάται με κεφαλαίο «Σ» αναφέρεται στο παρόν έργο, ενώ με μικρό, αναφέρεται στο κλασσικό σολφέζ-τη θεωρία μουσικής.

⁴⁴ Απόσπασμα από την Κραϊσλεριάνα (1814) του γερμανού συγγραφέα E.T.A Hoffman, κεφ.7. Το έργο βρίσκεται on-line στο <http://gutenberg.spiegel.de/?id=12&xid=592&kapitel=16&chHash=fac83e99502> [29/06/07]

⁴⁵ Η άρπα στόματος (arc en bouche, Jew’s Harp), όργανο που συναντάμε ακόμα στην Αφρική, χρησιμοποιεί μια παλλόμενη χορδή και το στόμα σαν αντηχείο που ανάλογα με τη δημιουργούμενη κοιλότητα και το πού αγγίζουμε τη χορδή, αλλάζει τονικότητα.

⁴⁶ Απόσπασμα από το προηγούμενο έργο, κεφ. 7 επίσης.

04 σειρά αρμονικών που περιέχονται σ' έναν ήχο

Μα για ποια γνώση μιλάμε; Η σειρά των αρμονικών – που παρουσιάζεται σαν ακολουθία ακέραιων αριθμών – αναφέρεται στον άνθρωπο ή τη φύση; Το μουσικό και το ηχητικό⁴⁷ [επίπεδο] μοιράζονται το πνεύμα της κομψότητας και το πνεύμα της γεωμετρίας;

05 αυτοσχεδιασμός ινδικού σιτάρ

Γοητευμένος από αυτό τον πολιτισμό⁴⁸ ο Χόφμαν καταλήγει «Ο μουσικός λοιπόν δεν συνδέεται με τη φύση, με την ίδια σχέση που δένει τον υπνωτιστή με τον υπνοβάτη;»^{49,50} Ιδού το αίνιγμα τ' οποίο τολμάμε να αντιμετωπίσουμε σε αυτή την εργασία, τη συμπληρωματική της **Πραγματείας των Ηχητικών Αντικείμενων**, που καταλήγει στο μουσικό δυϊσμό. Αν η μουσική δημιουργεί μια εξαιρετική γέφυρα μεταξύ Φύσης και πολιτισμού, πρέπει να αποφύγουμε την παγίδα του να περιοριστούμε είτε στον αισθητισμό⁵¹ είτε στην επιστημονικότητα⁵². Ας εμπιστευτούμε περισσότερο την ακοή μας που είναι «μια όραση εκ των έσω».⁵³ Αυτή ή όραση είναι τόσο ζωντανή - αυτή η γλώσσα είναι τόσο ξεκάθαρη - που συχνά ξεχνάμε ότι ο ήχος αποτελεί το υπόβαθρο της μουσικής. Δεν υπολογίζουμε παρά μόνο τη [μουσική] γραφή. [Έτσι] τα ηχητικά αντικείμενα απλουστεύονται σε σύμβολα που παραπέμπουν σε δομές αναφοράς.

⁴⁷ Le musical / le sonore στο πρωτότυπο, στην αγγλική απόδοση εμφανίζονται σαν «μουσική» και «ήχος».

⁴⁸ Coiffé de ce turban στο πρωτότυπο, μεταφράζεται κατά λέξη σαν «Φορώντας αυτό το τουρμπάνι» και αναφέρεται στην παραδοσιακή ινδική ενδυμασία και συγκεκριμένα στον κεφαλόδεσμο.

⁴⁹ στο πρωτότυπο «und mag der Musiker sich dann nicht zu der ihn umgebenden Natur verhalten wie der Magnetiseur zur Somnambule»

⁵⁰ ibid 1814

⁵¹ μια τάση ανάμεσα στους συγγραφείς και καλλιτέχνες του τελευταίου τετάρτου του 19^{ου} αιώνα στην Αγγλία και Γαλλία κυρίως, να αναζητούν μέσα από την Τέχνη, το εκλεπτυσμένου και την ομορφιά, χωρίς προεκτάσεις κοινωνικές πολιτικές κτλ. Συνοψίζεται στο ρητό «Η τέχνη για την τέχνη».

⁵² Θεωρία που υποστηρίζει ότι η επιστημονική μεθοδολογία μπορεί να αναλύσει τα πάντα.

⁵³ « Une vue du dedans »

06 κάποιες νότες του ριτσερκάρε της «Μουσικής Προσφοράς⁵⁴» Του Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ στο τσέμπαλο

Για να εκτιμήσουμε την απόσταση ανάμεσα σε αυτά τα σύμβολα [μουσικής] γραφής και τα φυσικά αντικείμενα-φορείς τους αρκεί να δούμε τις ίδιες μουσικές ιδέες να ζωντανεύουν μ' ένα διαφορετικό τρόπο, κάτι που καμιά φορά μας το επιτρέπει η μεγαλοφυΐα ενός συνθέτη ή το πνεύμα μιας εποχής.

07 η Μουσική Προσφορά ενορχηστρωμένη από το Βέμπερν⁵⁵ (τμήμα)

Έτσι διαπιστώνουμε ότι υπάρχει μια διάσταση που διαφεύγει από την παραδοσιακή παρτιτούρα: αυτή του «ηχοχρώματος».⁵⁶ Θα θέλαμε λοιπόν να συνθέσουμε «Ηχοχρωματικές μελωδίες⁵⁷» υπό την ασφαλή καθοδήγηση ενός σολφέζ. Για τη χρήση της λέξης ηχώχρωμα, το σολφέζ, λίγο απλουστευτικά, προτείνει ότι ένα φλάουτο αναγνωρίζεται από τον φυσητό⁵⁸ ήχο του. Να όμως που αυτό δεν μας καλύπτει. Μήπως το σολφέζ κρύβει κάποιο βαθύ πρόβλημα; Μήπως, άραγε, χρειάζεται να αμφισβητήσουμε τις πιο κοινές αρχές του - ότι ένα μισό ισούται με δύο τέταρτα;

08 ρυθμικό θέμα από μαρίμπα, απόσπασμα από το Durboth του Guy Reibel

Αυτός ο ρυθμός είναι αφηρημένος· αποτελείται από διάκενα. Λείπει από αυτό το ρυθμό η διάρκεια, όπως ακριβώς έλειπε από την σχηματική παρτιτούρα του Μπαχ η ζωντάνια που

⁵⁴ Το Musikalisches Opfer ή Das Musikalische Opfer, BWV 1079, είναι μια συλλογή από κανόνες, φούγκες και άλλα μουσικά κομμάτια του Johann Sebastian Bach, που βασίζονται σε ένα μουσικό θέμα που έγραψε ο Φρειδερίκος ο Β΄ της Πρωσίας και είναι αφιερωμένο σε αυτόν.

⁵⁵ Anton Webern (1883-1945) Συνθέτης ατονάλ, διευθυντής ορχήστρας, μαθητής του Σένπεργκ και συμμαθητής του Μπέργκ. Χαρακτηρίζεται από λιτές υφές, στα οποία κάθε νότα ξεχωρίζει· επιλέγει προσεχτικά ηχοχρώματα και κάνει συχνή χρήση «extended» τεχνικών παιξίματος. Οι μελωδικές γραμμές του έχουν συχνά βήματα μεγαλύτερα από οκτάβας. Τα κομμάτια του είναι γενικά σύντομα.

⁵⁶ Timbre, βλ. και Xanthoudakis (1981:4)

⁵⁷ Στο πρωτότυπο γαλλικό και αγγλικό κείμενο χρησιμοποιείται ο γερμανικός όρος *Klangfarbenmelodie*: πρόκειται για μελωδίες στις οποίες οι νότες έχουν διαφορετικό ηχώχρωμα αντί για τονικό ύψος.

⁵⁸ Στα γαλλικά το φλάουτο και το «φυσητός» προέρχονται από την ίδια λέξη. Το Petit Robert αναφέρει *flehute* XII^e; cf. *provenç. fladto*, d'o. i., p.-κ. onomat., avec l'initiale du lat. *Flare* - Στα αρχαία ελληνικά το ρήμα φλάω σημαίνει και τραυματίζω δαγκώνοντας (λεξικό Λίντελ Σκόττ)

εμφυσά το ηχόχρωμα. Οι διάρκειες είναι που σχηματίζουν το ρυθμό, όπως το ηχόχρωμα χρωματίζει τα τονικά ύψη.

09 το ίδιο θέμα τραγουδισμένο με μια φωνή και μετά παιγμένο στο πιάνο

Έτσι, από τα τέσσερα στοιχεία του σολφέζ, δύο φαίνονται να στηρίζονται από μια σημειογραφία που μοιάζει μαθηματική. Τα άλλα δύο, το ηχόχρωμα και η ηχητική ένταση είναι προσεγγιστικά ή ακόμα και εμπειρικά. Αυτή, όμως, η σημειογραφία αποτυγχάνει ακόμα και όταν αντιμετωπίζει πραγματικά απλούς ήχους.

10 γκόνγκ, ακολουθούμενο από την απόδοσή του σε πιάνο

Ας θυμηθούμε λοιπόν το μάθημα των γλωσσολόγων: Δε θα μπορούσαμε να υποτάξουμε μια ξένη γλώσσα στους τρόπους της μητρικής γλώσσας. Ας μην αμφιβάλλουμε ότι άλλοι πολιτισμοί είχαν κατά καιρούς άλλα όργανα και διαφορετικές ιδέες, και ότι το δικό τους σολφέζ, μπορεί να είναι πολύ πιο εκλεπτυσμένο από το δικό μας.

11 ο Chatur-La⁶⁹ σχολιάζει το παίξιμο της τάμπλας

Να λοιπόν που αμφιταλαντευόμαστε μεταξύ μιας επιστροφής στην πηγή και της πίστης προς την επιστήμη. Για τις τέσσερις μουσικές αξίες, η ακουστική μας προτείνει, στην ουσία, τρεις δύσχρηστες⁶⁰ παραμέτρους, η κάθε μια με δική της μονάδα μέτρησης: Συχνότητα σε Hertz, ηχητική στάθμη σε ντεσιμπέλ και χρόνος σε δευτερόλεπτα. Το θεμελιώδες ερώτημα είναι λοιπόν η εξής: Μπορούν τα μουσικά αντικείμενα να αναλυθούν σε αυτές τις παραμέτρους ή όχι; Αν ναι, η ακουστική λαμβάνει υπόψη τη μουσική. Αν όχι, η ακουστική δεν θα προσφέρει στη μουσική παρά πληροφορίες σχετικές με τις φυσικές ιδιότητες του

⁵⁹ Ινδός δεξιότηχνης και δάσκαλος της τάμπλας, γνωστός και από τις συναυλίες του στις ΗΠΑ με το δάσκαλο του σιτάρ Ραβί Σανκάρ.

⁶⁰ το *inusable* του γαλλικού κειμένου έχει την έννοια και αυτού που διαρκεί πολύ, που είναι πολύ μεγάλο –άρα άβολο, δύσχρηστο.

ήχου, τους συσχετισμούς του οποίου με τις μουσικές ιδιότητες πρέπει να ανακαλύψουμε. Αυτός είναι ο σκοπός του πρώτου μέρους της εργασίας μας: συσχετισμοί μεταξύ της μουσικής και της ακουστικής.

12 ΠΡΩΤΟ ΘΕΜΑ ΓΙΑ ΣΚΕΨΗ: ΣΥΣΧΕΤΙΣΜΟΣ ΦΑΣΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΥΨΩΝ

13 οκτάβες ανιούσες στο πιάνο

Σε ένα τόσο απλό φαινόμενο, τα τεκμήρια είναι παραπλανητικά. Η φύση και ο πολιτισμός φαίνονται να έχουν δώσει, εδώ, ένα ραντεβού μοναδικό. Ιδού, καταρχάς, ο διάλογος των αριθμών: ένας ηλεκτρονικός ταλαντωτής παρέχει, για παράδειγμα, 65 δονήσεις το δευτερόλεπτο:

14 ήχος ημιτονοειδής 65Hz

Ας πολλαπλασιάσουμε αυτή τη συχνότητα των 65Hz με το 2, το 4, το 8 κτλ. Θα πάρουμε αυτό εδώ, που μοιάζει να ταυτίζεται με την προηγούμενη σειρά:

15 οκτάβες ανιούσες καθαρών τόνων

Να τι συνδέει μια παράμετρο, τη θεμελιώδη συχνότητα, και μια ποιότητα, το ύψος. Ίσως. Μένει όμως να ορίσουμε, μουσικά, την έννοια του ύψους. Δεν είναι, άραγε, διαφορετική από αυτή της οκτάβας, που στηρίζεται σε μια μοναδική ιδιότητα του πεδίου αντίληψης μας, επαναληπτική όπως η σειρά των δυνάμεων του δύο;

16 οκτάβες ανιούσες από φαγκότο, κλαρινέτο και φλάουτο

Η πιθανότητα ο θεός Πάνας να είχε στη διάθεσή του ένα μετρητή συχνοτήτων είναι, προφανώς, ελάχιστη. Αντίθετα, είναι απόλυτα βέβαιο, ότι οι συλλογισμοί του Πυθαγόρα

δεν προϋπήρξαν της μουσικής ως απαραίτητο στοιχείο της. Ποια υπήρξε λοιπόν η πρωταρχική εμπειρία των πολιτισμών που δημιουργήσαν μουσική;

17 πιάνο, καθαρός τόνος και φαγκότο στον ίδιο τόνο

Ο Jacobson⁶¹ ορίζει έναν από τους θεμελιώδεις νόμους της γλώσσας ως μια «σχέση εναλλαγής», δηλαδή «η δυνατότητα ν' αντικαταστήσεις έναν όρο μ' έναν άλλο, ισοδύναμο του πρώτου από μια οπτική, αλλά διαφορετικό από μια άλλη».

18 το 17 επανειλημμένο σε πολλές συνεχόμενες οκτάβες που ανεβαίνουν

Παρά τα διάφορα χαρακτηριστικά που συναποτελούν την έννοια ηχόχρωμα, το αντίστοιχο εκείνο χαρακτηριστικό που μπορεί από μόνο του να δημιουργήσει ένα κώδικα είναι ακριβώς αυτό που ονομάζουμε «**ύψος**». Το ύψος οικοδομείται με γλωσσολογικούς όρους, δηλαδή ψυχο-κοινωνιολογικής τάξης, προτού να μπορέσει να εξεταστεί στο περιβάλλον των ακουστικών συσχετισμών του, δηλαδή της τάξης της φυσικής και της φυσιολογίας. Με αυτό το δεδομένο, δε μας κάνει εντύπωση που οι τόσο αξιοθαύμαστες συμπτώσεις που μόλις διαπιστώσαμε στη μεσαία και ψηλή περιοχή μπορεί να γίνουν πιο αβέβαιες στη χαμηλή.

19 οκτάβες που κατεβαίνουν από πιάνο, καθαρό τόνο και φαγκότο

Η σύγκριση των τριών διαφορετικών ηχοχρωμάτων στην ίδια βαθμίδα δείχνει ότι η αναφορά στους καθαρούς τόνους επιβεβαιώνεται δύσκολα για αρκετά διαφορετικούς λόγους: πρώτα γιατί οι καθαροί τόνοι, σ' αυτές τις βαθμίδες, σχεδόν δεν ακούγονται, έπειτα γιατί μοιάζουν συχνά πιο χαμηλοί κατά μια οκτάβα από τους (αντίστοιχους) ταυτόφωνους τους με οργανικό ηχόχρωμα και τέλος, μερικές φορές, μοιάζουν ψεύτικοι.

⁶¹ Ο συγγραφέας αναφέρεται στον Roman Osipovich Jakobson (1896-1982) επιφανή Ρώσο φιλόσοφο, που αναγνωρίστηκε ως ένας από τους πιο σημαντικούς γλωσσολόγους του 20^{ου} αιώνα.

20 όπως στο 18 αλλά οι οκτάβες κατεβαίνουν

Μπαίνουμε στη διαδικασία να αμφισβητήσουμε τον καθαρό τόνο, που μέχρι τούδε θεωρήσαμε κριτήριο του ύψους. Μπορούμε επίσης να θέσουμε μια ερώτηση λογική, και παρόλα αυτά περίεργη: γιατί στα χαμηλά, ακούμε ένα καθαρό τόνο τόσο άσχημα και ένα ήχο με πλούσιο ηχόχρωμα τόσο καλά παρότι έχουν την ίδια θεμελιώδη; Δεν ακούμε λοιπόν αυτή τη θεμελιώδη; Ακούγαμε άραγε ένα χαμηλό ήχο χάρη στις υψηλότερες του αρμονικές; Να μια πεποίθηση απρόσμενη, μια ομολογία που δεν έγινε ούτε στα ωδεία ούτε στα πανεπιστήμια! Αξίζει –δυναμικά- να προταθεί σαν θεωρία, αν μπορούσαμε να μαζέψουμε τις αποδείξεις. Ιδού οι αποδείξεις:

21 χαμηλή νότα στο πιάνο

Ας φιλτράρουμε τις ψηλές αυτής της νότας, κρατώντας με λεπτομέρεια τις τρεις πρώτες αρμονικές, θα καταστρέψουμε περισσότερο τη δομή του, παρά την ένταση του:

22 ο 21 με φιλτραρισμένες τις ψηλές πάνω από τους 300 κύκλους

Και η αντίθετη απόδειξη: Ας κόψουμε τη θεμελιώδη με ένα έντονο φίλτρο 50dB σε ολόκληρη τη χαμηλότερη οκτάβα. Ορίστε η νότα του πιάνου χωρίς τη θεμελιώδη της:

23 ο 21 χωρίς τη θεμελιώδη

Μοιάζει πανομοιότυπο με το πρωτότυπο.

Αποδείξαμε τα λεγόμενά μας. Η βαθμίδα, μουσική έννοια του ύψους, αντιστοιχεί, στις χαμηλές εκτάσεις των οργάνων μας, με την ονομαστική συχνότητα μιας θεμελιώδους που τον περισσότερο καιρό δεν έχει φυσική υπόσταση. Αυτή η διαπίστωση είναι τόσο τεράστιας σημασίας, που θα ήταν εντυπωσιακό αν ήμασταν οι πρώτοι που την κάναμε. Δεν είμαστε οι πρώτοι, ευτυχώς, αλλά η προσφορά μας έγκειται στο ότι ίσως υποδείξαμε τα αποτελέσματα ενός φαινομένου που μέχρι τώρα -ως φαίνεται- περνούσε απαρατήρητο.

Θα δούμε ότι εφαρμόζεται διαφορετικά σε τρεις εκτάσεις ύψους. Ας φιλτράρουμε με τον ίδιο τρόπο λοιπόν την θεμελιώδη στα μεσαία και στα ψηλά του πιάνου.

24 μεσαία νότα του πιάνου, και η ίδια φιλτραρισμένη όπως στο 23

Η μεσαία νότα, όταν φιλτραριστεί, ακούγεται σαν στην ίδια βαθμίδα αλλά το ηχόχρωμά της έχει επηρεαστεί έντονα:

25 το ίδιο για μια ψηλότερη νότα του πιάνου

Στις ψηλές, το ηχόχρωμα δεν επηρεάζεται απλά: η τονική περνάει στο επόμενο επίπεδο, ανεβαίνει μια οκτάβα. Το πείραμα επαναλαμβάνεται, ολόιδιο, με άλλα όργανα: φαγκότο, κλαρινέτο, όμποε. Ιδού οι πρωτότυποι ήχοι, ακολουθούμενοι από την εκδοχή τους χωρίς τη θεμελιώδη.

26 το ίδιο για τις νότες του φαγκότου, κλαρινέτου και όμποε

Αυτή λοιπόν η εμπειρία επαναλαμβάνεται καθημερινά με εκατομμύρια παραδείγματα: κάθε φορά που μια συμφωνία ακούγεται μέσα από ένα φτηνό ραδιόφωνο τρανζίστορ, ο ακροατής, θα νόμιζε ότι ακούει μια οκτάβα ψηλότερα λόγω της φυσικής απουσίας των χαμηλών συχνοτήτων, αν δεν τις αντιλαμβάνόταν μουσικά. Η παλιά αντίληψη, που θέλει τη συχνότητα να είναι μια παράμετρος ταυτόσημη με αυτή του ύψους, πρέπει λοιπόν να εγκαταλειφθεί. Για όποιον ακόμα αμφιβάλλει, ένα τελευταίο επιχείρημα:

27 «απατηλός» ήχος

Αν μειώναμε την ταχύτητα αναπαραγωγής αυτού του ήχου στο μισό, όλο το σύστημα των συχνοτήτων, που το ορίζει φυσικά, διαιρεμένο δια το δύο, θα έπρεπε να κατέβει μια οκτάβα:

28 «απατηλός» ήχος καθυστερημένος κατά μια οκτάβα

Αυτό που ακούγεται δεν είναι οκτάβα. Είναι –μόνο- ένα ημιτόνιο. Πρέπει λοιπόν να αναθεωρήσουμε τις βασικές έννοιες για τις οποίες επιστήμονες της ακουστικής και μουσικοί συνομιλούσαν με σιγουριά. Αντί να διδάσκεται ότι το ύψος ακούγεται χάρη στη θεμελιώδη και το ηχόχρωμα χάρη σε ένα αρμονικό φάσμα, πρέπει να λέγεται ότι το αυτί μας συμπεραίνει το ύψος αρκετά καλύτερα όταν του δώσουμε να ακούσει ένα συγκεκριμένο αριθμό από αρμονικές, δηλαδή ένα ήχο με πλούσιο ηχόχρωμα⁶². Λοιπόν, οι επιστήμονες της ακουστικής, όταν μελετούν το αυτί, χρησιμοποιούν επί τω πλείστον καθαρούς τόνους, που δεν έχουν φάσμα, αλλά μόνο μια θεμελιώδη:

29 καθαρός τόνος

ή λευκό θόρυβο⁶³, που έχει φάσμα συνεχές και που περιέχει κάθε φορά όλες τις συχνότητες:

30 λευκός θόρυβος

Στην ηλεκτρονική μουσική κληρονομούμε αυτή την παράδοση και συχνά συνδυάζουμε καθαρούς τόνους ή την αφαίρεση χρωματισμένων περιοχών συχνοτήτων από λευκούς θορύβους. Αν, χρησιμοποιώντας φιλτράρισμα, κόψουμε από ένα λευκό θόρυβο τομές συγκεκριμένου πάχους και αυτές οι τομές έχουν διαφορετική κεντρική συχνότητα, αυτές θα αλληλοδιαδέχονται με ένα τρόπο ανάλογο με αυτό των νοτών σε μια μελωδία.

⁶² bien timbré (καλού ή πλούσιου ηχοχρώματος) είναι ο ήχος ενός (φυσικού) οργάνου, ή μιας φωνής. Αντίθετα ένας ημιτονοειδής ήχος –ένας καθαρός τόνος που δημιουργείται από ηλεκτρονική γεννήτρια- λόγω της απουσίας αρμονικών χαρακτηρίζεται από «φτωχό» ηχόχρωμα.

⁶³ Λευκός θόρυβος είναι ένας θόρυβος του οποίου όλες οι συχνότητες σε μια ζώνη έχουν την ίδια ένταση.

31 «μελωδική» διαδοχή τομών λευκού θορύβου

Αντίθετα, αν επιταχύνουμε ή επιβραδύνουμε ένα λευκό θόρυβο, θα κερδίσουμε μετά βίας μια μικρή διαφοροποίηση, αφού οι συχνότητες παραμένουν οι ίδιες.

32 λευκός θόρυβος ηχογραφημένος σε δύο διαφορετικές ταχύτητες (19 και 38 cm/s)

Αν οι ίδιες διεργασίες εφαρμοστούν σε δομημένους ήχους θα δώσουν τα αντίθετα αποτελέσματα. Αυτά τα αντικείμενα συμπεριφέρονται όπως δείξαμε παραπάνω (23, 24 κτλ): είναι σχεδόν άφθαρτα. Είτε είναι τονικά είτε πολύπλοκα⁶⁴, είτε παρουσιάζουν ένα αρμονικό φάσμα είτε περισσότερα φάσματα (μ)πλεγμένα, είναι αδιάφορα στα χαμηλά φίλτρα, αλλάζουν χροιά αν πειράξουμε το μέσο τους, αλλά ποτέ δεν εξελίσσονται μελωδικά, όπως οι λευκοί θόρυβοι από τα ζωνοπερατά φίλτρα. Από τον ήχο που ακολουθεί:

33 πολύπλοκος δομημένος ήχος

Ας κόψουμε τα ίδια διαστήματα όπως στον λευκό θόρυβο που προηγήθηκε. Θα πάρουμε το εξής:

34 ίδιος ήχος επεξεργασμένος με ζωνοπερατά φίλτρα όπως στο 31

Σίγουρα το ηχόχρωμα αλλάζει, κάτι όμως στη φυσική έκταση μένει ίδιο, δεν εξελίσσεται. Ισχύει λοιπόν ο νόμος της γλωσσολογίας που μας επιτρέπει να δώσουμε ορισμό στον όρο χρησιμοποιώντας έναν κώδικα: αυτό που δεν αλλάζει είναι η αρμονική δομή του αντικειμένου, είναι η «μάζα⁶⁵» του.

⁶⁴ complexes, βλέπε και συνοδευτικό κείμενο για την επιλογή των ελληνικών λέξεων

⁶⁵ βλ. και σελίδα 191 της Πραγματείας (κεφ 10,10)

Η *μάζα* κάποιων συγκεκριμένων πολύπλοκων ήχων, αρκετά παρεμφερής με τη *μάζα* τονικών ήχων, συμπεριφέρεται όπως αυτοί. (Δε συνέβαινε έτσι, όπως θυμάστε, με τον περίεργο ήχο που έμοιαζε με τον προηγούμενο, και όμως αρνούνταν, όπως ακριβώς και ο λευκός θόρυβος, να αναδιπλωθεί στις επιταχύνσεις και επιβραδύνσεις)

Ο ήχος που αντιστεκόταν στο φιλτράρισμα, υπακούει στις τονικές μετατοπίσεις.

35 ο ήχος 33 μετατεθείς στις «νότες» του 31

Έτσι γεννιέται μια καινούργια έννοια, το ίδιο σημαντική με αυτή του ύψους: αυτή της *μάζας* του ήχου. Είτε τονική ή πολύπλοκη, στικτική ή σκόρπια, σχετική με ένα αρμονικό φάσμα ή μπλεγμένη, φτιαγμένη από μια ακτίνα ή μια απεραντοσύνη συχνοτήτων, η *μάζα* είναι μια μουσική αντίληψη, που ασχολείται με την αρμονική δομή ενός ηχητικού αντικειμένου.

Ένα ρεαλιστικό σολφέζ, ανοιχτό προς ένα μουσικό αντικείμενο πιο ευρύ, πρέπει επομένως να στηρίζεται πάνω σε μια αυθεντική σχέση μεταξύ παρατηρητή και παρατηρούμενου αντικειμένου. Οι δομές αναφοράς του αυτιού είναι συνάρτηση της *μάζας* του αντικειμένου που τους δίνουμε ν' ακούσουν. Αυτή είναι η βάση. Πιστεύουμε ότι ιδέες τόσο θεμελιακές χρήζουν περαιτέρω ανάπτυξης.

36 ΔΕΥΤΕΡΟ ΘΕΜΑ ΓΙΑ ΣΚΕΨΗ: ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΚΑΙ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑ

Θα ασχοληθούμε προς το παρόν, με τον χρόνο των χρονομέτρων και τη διάρκεια των ηχητικών αντικειμένων. Ας πούμε, σύντομα, ότι αν το σολφέζ, διδάσκει ότι όλες οι μισές νότες είναι το ίδιο, οι συνθέτες ασχολούνται με το περιεχόμενο, και διαφοροποιούνται ως προς τον τρόπο με τον οποίο μπορούν να αυτές τοποθετηθούν μεταξύ τους στο πεντάγραμμο:

37 ήχοι από τιμπάλ, πιάνο και όργανο σε ίση απόσταση

Ας στρέψουμε την προσοχή μας στην επίδραση της πληροφορίας πάνω στη διάρκεια:

38 γκλισάντο⁶⁶ φωνής

Ορίστε ένα αντικείμενο μουσικά ισορροπημένο. Αλλά οι μετρικές αναλογίες αυτών των τριών τμημάτων είναι στην πραγματικότητα οι ακόλουθες: γκλισάντο όσο το εν τρίτο του σημείου του ισοκράτη και το ίδιο όσο το εν τρίτο της τενούτας.

Ας προσθέσουμε ότι η μουσική μνήμη δεν συγκρατεί μόνο τις διαστάσεις του χρόνου που πέρασε κατά την ακρόαση, αλλά και τη σπουδαιότητα όσων συνέβησαν σε αυτό το χρόνο:

39 ακολουθία δύο μουσικών κυττάρων, το ένα ποικιλόμορφο και βραχύ, το άλλο μακρύ και ομοιόμορφο.

Ας πάρουμε ακόμα πιο απλά παραδείγματα: ένας ασύμμετρος ήχος χαρακτηρίζεται στο ένα του μέρος από το *κράτημα*⁶⁷ και στο άλλο από την αντήχηση:

40 πρώτος ασύμμετρος ήχος

Φαίνεται ότι η φάση του *κρατήματος* είναι φανερά συντομότερη από τη φάση της αντήχησης.

41 δεύτερος ασύμμετρος ήχος

Αντιληφθήκατε ότι τώρα ήταν είκοσι φορές μικρότερη;

Μια ομάδα ακροατών βρήκε το *κράτημα* και την αντήχηση πολύ ισορροπημένα στους παρακάτω δύο ήχους:

42 3^{ος} και 4^{ος} ασύμμετρος ήχος

Στην πραγματικότητα, η φάση του *κρατήματος* είναι τρεις φορές μικρότερη από τη φάση της αντήχησης. Εκτίμηση εύθραυστη, απ' ό,τι φαίνεται, και βασιζόμενη στο σημείο που η προσοχή του ακροατή βρίσκεται στο μέγιστο. Μια ακρόαση λιγότερο αυτόματη, μπορεί να

⁶⁶ glissando: «γλυστρώντας» στα ιταλικά, (εκφραστικός) τρόπος να παιχτούν διαδοχικές νότες.

⁶⁷ η λέξη *entretien* στα αγγλικά μεταφέρεται σαν *sustainement* (*Solfège* σ25 παρ 40) και φαίνεται από το παράδειγμα να φέρει ότι σημαίνει χρονική (ή και άλλη) εξέλιξη του ήχου πριν τη φάση της αντήχησης. Λέξη που πλησιάζει το νόημα της λέξης κατά το λεξικό *Petit Robert* είναι η διατήρηση ή συντήρηση.

πάρει περισσότερο χαρακτήρα τεχνικής μέτρησης παρά μουσικό, ιδίως αν ο ήχος αναπαραχθεί σε αργή ταχύτητα:

43 ο 2^{ος} ήχος του 42 στη μισή ταχύτητα

Γνωρίζουμε επίσης ότι ο μουσικός χρόνος δεν είναι αναστρέψιμος; και ότι οι εκτιμήσεις σχετικά με τη διάρκεια αλλάζουν ολοκληρωτικά, ανάλογα με το αν το ποιητικό αίτιο εξηγεί τα πάντα από την αρχή, ή, το περιμένουμε σαν σασπένς όταν μετατίθεται στο τέλος;

Ας ακούσουμε τους επτά ασύμμετρους ήχους που βρίσκονται στο κεφάλαιο XIV της **Πραγματείας περί μουσικών αντικειμένων**:

44 οι 7 ασύμμετροι ήχοι του §14.3 της Πραγματείας

Ας παίξουμε αυτούς τους 7 ήχους ανάποδα. Οι αναλογίες του καθενός θα αντιστραφούν. Αλλά, επιπλέον, θα εμφανιστεί μια συνέχεια από τον ένα ήχο στον άλλο που δεν είχε γίνει αντιληπτή μέσα στην ασυνέχεια των αυθεντικών ήχων, πολύ ορθολογικών ήχων.

45 οι 7 ασύμμετροι ήχοι ανάποδα

Τέλος, ας επιμείνουμε πάνω στα ενεργά στοιχεία της μνήμης. Σε αντικείμενα όπως αυτά:

46 αντικείμενα με χαρακτηριστικό ξεκίνημα

Η χαρακτηριστική πληροφορία βρίσκεται στο ένα ή στα δύο δέκατα της μετρικής τους διάρκειας. Να η χαρακτηριστική αρχή του καθενός.

47 τα αρχικά κομμάτια των αντικειμένων του 46

Απομονωμένα από αυτά τα στοιχεία, τα τμήματα του τέλους, με πολύ μεγαλύτερη – χρονικά- αξία, είναι αγνώριστα:

48 τα τμήματα του τέλους του αντικειμένου 46

Συμπερασματικά: οι κανόνες του υπάρχοντος σολφέζ για την αξία των νοτών, δεν εφαρμόζονται παρά μόνο σε μια προνομιούχα περιοχή μακρών και ομογενών ήχων. Τα στοιχεία της μορφολογίας ή της περιεχόμενης πληροφορίας διαταράσσουν σημαντικά τις μετρικές τους αξίες. Θα κάναμε λοιπόν λάθος αν βασιζόμασταν στο χρονόμετρο και στο υποδεκάμετρο· ένα ακριβές σχέδιο, δεν είναι απαραίτητα μια επιστημονική παρτιτούρα. Αν υπάρχει μια μηχανή που να μετρά τη μουσική, έχουμε μια στη διάθεσή μας που είναι αξιοθαύμαστη, φορητή και οικονομική: Κύριοι, το αυτί μας!

49 ΤΡΙΤΟ ΘΕΜΑ ΓΙΑ ΣΚΕΨΗ: ΤΑ ΧΡΟΝΙΚΑ ΟΡΙΑ ΤΟΥ ΑΥΤΙΟΥ

Το αυτί λοιπόν, έχει τους τρόπους του, που η φυσική δε γνωρίζει. Ας ασχοληθούμε λίγο με αυτό το αυτί: Το διαβαίνουμε μέσω ενός κατωφλίου κάτω από το οποίο τα αντικείμενα δεν διακρίνονται. Να λοιπόν που βρισκόμαστε στο επίπεδο της ποσότητας, απ' όπου γεννιέται - όπως θα δούμε- η ποιότητα.

ΠΡΩΤΗ ΙΔΕΑ: ΠΕΡΝΑΜΕ ΣΤΑΔΙΑΚΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΟΥ ΡΥΘΜΟΥ ΣΤΗΝ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΟΥ ΥΨΟΥΣ

Ορίστε, απομονωμένος ο απλούστερος παλμός:

50 ηλεκτρονικός παλμός

Νά' τος πάλι, επαναλαμβανόμενος σε τριακοστά δεύτερα, σε ένα αργό ρυθμό όπου το τέταρτο ηχεί ανά δευτερόλεπτο:

51 8 παλμοί/sec

Ιδού τα εξάηχα τριακοστών δευτέρων, δηλαδή δώδεκα παλμοί το δευτερόλεπτο.

52 12 παλμοί/sec

Ιδού τα εξηκοστά τέταρτα:

53 16 παλμοί/sec

Έπειτα, εξάηχα από εξηκοστά τέταρτα, διακριτά ακόμα από το αυτί, αλλά ήδη αδύνατο να παιχτούν σε οποιοδήποτε όργανο.

54 24 παλμοί/sec

Ανάμεσα στους 24 παλμούς το δευτερόλεπτο που μόλις ακούσαμε και τους 29 που θα ακολουθήσουν, μας δημιουργείται μια νέα αίσθηση, χωρίς να το καταλάβουμε, που δεν είναι καθόλου συνέπεια του φαινομένου που παρατηρήθηκε, αλλά μάλλον μιας εγγενούς ιδιότητας του αυτιού:

55 σι ύφεση 29Hz

Αυτό το σι⁰ ύφεση (δεν μας κάνει εντύπωση τελικά να ακούμε και διαφορετικά ύψη από αυτά που ανακοινώνονται, εξαιτίας του φάσματος που «υπο-ακούγεται» σε κάθε παλμό) θα ήταν ελάχιστα αναγνωρίσιμη αν δεν επιβεβαιωνόταν από την επακόλουθη μι.

56 μι 41Hz

Ας χαιρετίσουμε αυτή την περίεργη γέννηση, αυτή την αλλαγή για την οποία κανείς δε φαίνεται να εντυπωσιάζεται, από τη ρυθμική αντίληψη σε αυτή του ύψους. Να το ντο δίσση 69Hz:

57 ντο δίσση 69Hz

Εδώ, το ύψος επιβεβαιώνεται, χωρίς η αντίληψη του ρυθμού να χαθεί εντελώς, αφήνοντας τα σημάδια που θα αποκαλέσουμε, δίκαια, τον «κόκκο»⁶⁸ του ήχου.

58 σολ 98 Hz

Μετά το σολ₂, να ένα φα₃ και ένα ντο₄. Οι κόκκοι πλησιάζουν για να δημιουργήσουν μια ματιέρα, που θα εκτιμήσουμε σαν περισσότερο ή λιγότερο τραχεία:

59 φα 174Hz· ντο 261Hz

Αυτή είναι η πιο στοιχειώδης και ταυτόχρονα πιο μυστηριώδης μουσική εμπειρία. Μπορούμε αφού την πραγματοποιήσουμε με ένα ηλεκτρονικό παλμό, να την επαναλάβουμε με ένα παλμό που θα πάρουμε από ένα κόντρα-φαγκότο. Ας μαζέψουμε τον ένα από τους κόκκους του χαμηλού μι και ας τον μεγεθύνουμε πέντε φορές. Να 'τος:

60 παλμός από φαγκότο

Μπορούμε, πολλαπλασιάζοντας τη συχνότητα αυτού του παλμού, να δείξουμε πάλι το διαπέρασμα⁶⁹ που πάει από τον κρότο στο ύψος, και να διατρέξουμε τη φυσική έκταση⁷⁰ συναντώντας στο το πέρασμα μας το αρχικό μι:

⁶⁸ βλ. και σελ. 216 της *Πραγματείας*

⁶⁹ *fondue-enchaîné* στο γαλλικό κείμενο, τεχνική που έχει σαν αποτέλεσμα μια εικόνα σταδιακά να σβήνει παραχωρώντας τη θέση της σε μία άλλη που ακολουθεί την αντίστροφη πορεία.

⁷⁰ *parcourir la tessiture* στο γαλλικό κείμενο

61 Στον προηγούμενο παλμό, η ίδια διαδικασία όπως από τα 51 ως 59

Η επανάληψη λοιπόν των παλμών, δηλαδή ή συχνότητα, παράγει μέσα στο αυτί τριών ειδών αποτελέσματα που αλληλεπικαλύπτονται: τακτικές κρούσεις, έπειτα ένα ίχνος ρυθμού, τον κόκκο, που ενώνεται με το αποτέλεσμα του ύψους και έπειτα, η δημιουργία μιας ματιέρας που χρωματίζει αυτό το ύψος. Να λοιπόν που έχουμε μια πληθώρα ιδιοτήτων, και μάλιστα λεπτών, απλά και μόνο από την πρόοδο⁷¹ μιας παραμέτρου. Μπορούμε λοιπόν να πούμε κάλλιστα, ότι στον άνθρωπο, το ίδιο είδος αιτίων δεν προκαλούν το ίδιο είδος αποτελεσμάτων.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΙΔΕΑ: Η ΔΙΑΧΩΡΙΣΤΙΚΗ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΑΥΤΙΟΥ

Υπάρχει έτσι ένα όριο στη χρονική συγκέντρωση των αντικειμένων, και η παραδοσιακή μουσική το έχει – πρακτικά- θυσιάσει, περιορίζοντας την ελάχιστη διάρκεια μιας νότας στο εξηκοστό τέταρτο:

62 καπούσα κλίμακα όπου κάθε νότα διαρκεί 60ms

Εξάλλου, συμβαίνει τα ψυχο-φυσιολογικά όρια του «πράττειν» να είναι τα ίδια με του «ακούειν». Εφόσον ο πιανίστας δε μπορεί να παίξει γρηγορότερα, θα επιτύχουμε τα εκατοστά εικοστά όγδοα με την επιτάχυνση της αναπαραγωγής του μαγνητοφώνου:

63 καπούσα κλίμακα νοτών των 30ms

Το αυτί ακόμα ξεχωρίζει τις νότες μιας γνώριμης κλίμακας αλλά τις ενώνει μεταξύ τους, όπως έκανε και με τους κόκκους του φαγκότου. Σε ένα λιγότερο προφανές μουσικό κείμενο, οι ήχοι πάλι αλληλοδιαπερνώνται όταν ξεπεράσουν τα εξηκοστά-τέταρτα:

⁷¹ Σειρά αριθμών στην οποία κάθε όρος προέρχεται από τον προηγούμενο με ένα σταθερό νόμο. Βλ αριθμητική, γεωμετρική πρόοδος.

Στο Petit Robert: Mus. Succession de sons suivant une loi déterminée. Progression mélodique. (2005)

64 άτακτοι ήχοι σε εξηκοστά τέταρτα

στα εκατοστά εικοστά όγδοα

65 το 64 δύο φορές γρηγορότερα

Στα δύο προηγούμενα παραδείγματα, υπερακοντίσαμε το φράγμα των 50 χιλιοστών του δευτερολέπτου, ή 1/20 του δευτερολέπτου, που οριοθετεί τη διαχωριστική δυνατότητα του αυτιού. Το ίδιο όριο, ακόμα πιο αυστηρό, ισχύει και για την ομιλία:

66 φράση που οι συλλαβές της διαρκούν κατά μέσο όρο 40ms

Η μέση διάρκεια αυτών των συλλαβών είναι 40ms. Το νόημα τους είναι πια ακατάληπτο. Αν η φράση επαναληφθεί σε ένα ρυθμό ενδιάμεσο σε τριακοστά-δεύτερα και εξηκοστά τέταρτα, γίνεται σχετικά κατανοητή⁷²:

67 η ίδια φράση, 80ms κάθε συλλαβή

ΤΡΙΤΗ ΙΔΕΑ: ΣΥΝΕΧΕΣ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΤΟΥ ΑΥΤΙΟΥ

Ας ξεχωρίσουμε με σαφήνεια τη διαχωριστική ικανότητα του αυτιού –την ικανότητα δηλαδή να διαχωρίζει τα αντικείμενα- από τη σταθερά του χρόνου αυτού του οργάνου, δηλαδή την πιο μικρή χρονική τομή κάτω από την οποία δεν ακούμε παρά ένα λευκό θόρυβο, εξαιτίας του απλώματος του φάσματος στο ακουστικό όργανο, άσχετα με τη φύση των ερεθισμάτων.

Αυτό το όριο είναι πολύ πιο ακριβές, δέκα φορές συντομότερο από την ικανότητα διαχωρισμού. Περνάμε από το 1/20 του δευτερολέπτου στο 1/200 του δευτερολέπτου, ήτοι 5ms. Όποια και αν είναι η διάρκεια εμφάνισης της ενέργειας από 0 μέχρι και 5 ms, το αυτί

⁷² Στο ηχητικό παράδειγμα ο Σεφέρ λέει «Σε καμία περίπτωση ο ερευνητής δεν πρέπει να είναι προκατειλημμένος για το τι θα βρει»

θα ακούσει τον ίδιο παρασιτικό ήχο, εξαιτίας του ίδιου του ακουστικού οργάνου. Είναι αυτή η ψευδό-ατάκα που εξηγεί, όπως θα δούμε πιο κάτω, την επίδραση των ευθέων τομών πάνω στη μαγνητική ταινία. Επομένως λίγη σημασία έχει το τι έχουμε ηχογραφήσει πάνω της: το πλημμύρισμα του ήχου, τα πρώτα χιλιοστά του δευτερολέπτου, προκαλεί στο αυτί μια πολύ μικρή έκρηξη:

68 «κλικ» των 5ms

Τα λοξά κοψίματα στην μαγνητοταινία, επιτρέπουν στην ενέργεια να εμφανιστεί σταδιακά, και εξαλείφουν το σύνθηρες «κλικ». Θα συγκρίνουμε μια ευθεία τομή χρησιμοποιώντας τον ίδιο ήχο, τομές πλάγιες των 10, 20 και 60ms ολοένα και πιο ομαλές:

69 διάφορες ατάκες κομμένες με ψαλίδι από ένα καθαρό τόνο: Καθαρή ατάκα με ευθεία κοπή της ταινίας, στη συνέχεια ατάκες εξομαλυμμένες με τομές στα 10, 20 και 60ms

ΤΕΤΑΡΤΗ ΙΔΕΑ: ΟΡΙΟ ΤΗΣ ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗΣ ΥΨΩΝ & ΗΧΟΧΡΩΜΑΤΩΝ

Είναι λοιπόν δυνατόν, ένα αντικείμενο, ακόμα κι αν είναι πολύ σύντομο για να μπορεί να ξεχωρίσει από ένα άλλο, να μπορεί να εκτιμηθεί ως προς κάποιες από τις ιδιότητες του. Η ιδιότητα που αντιστέκεται καλύτερα στην εξατομίκευση των ήχων είναι, φυσικά, το ύψος. Αυτό που αντιστέκεται λιγότερο είναι το ηχόχρωμα.

Ακούγοντας έξι πολύ σύντομα ηχητικά κομμάτια των 3, 5, 10, 25, 50 και 250ms, και το πρωτότυπο που τα ακολουθεί για διάφορα όργανα, θα μπορέσουμε να παρατηρήσουμε ποια στιγμή αναγνωρίζουμε το ύψος, έπειτα το χρώμα και έπειτα το όργανο:

70 4 σειρές παραδειγμάτων: σολ₅ και ρε₄ τρομπέτας: ρε₄ και σι μπεμόλ κλαρινέτου

Ας αναλογιστούμε τώρα την αναγνώριση των ηχοχρωμάτων. Η λέξη όμως «ηχόχρωμα» είναι αμφίσημη. Αν απλά σημαίνει ότι σε 50ms διάρκειας σύντομων ήχων ακούγονται εκτός από το ύψος και άλλες ποιότητες, ναι, είναι πιθανό:

71 τμήματα των 50ms παρμένα από το σώμα των 3 ήχων (τρομπέτας, όμποε και βιολιού)

Ισχύει ακόμα περισσότερο για κομμάτια των 100ms:

72 το ίδιο σε κομμάτια των 100ms

Αν η αναγνώριση του οργάνου που παρήγαγε τον ήχο δεν γίνεται με βεβαιότητα, είναι επειδή έχουμε κόψει κομμάτια από τον κυρίως κορμό του ήχου αυτού. Όταν το κόψιμο, ακόμα και περιορισμένο σε 50ms, εφαρμόζεται στην αρχή του ήχου, τότε είναι πιο χαρακτηριστικό.

73 κομμάτια των 50ms παρμένα από την αρχή των ίδιων ήχων

Πάντα πραγματοποιημένα στην αρχή των ήχων, αυτά τα κοψίματα, αυτή τη φορά με διάρκεια 100 ms είναι λίγο περισσότερο σαφή:

74 το ίδιο, 100ms

αλλά δεν θα ικανοποιηθούμε πραγματικά, παρά μόνο όταν αντιληφθούμε -σε όλη τους την ακεραιότητα- τους αυθεντικούς ήχους, αυτούς δηλαδή της τρομπέτας, του όμποε και του βιολιού.

75 αυθεντικοί ήχοι

Δεν είναι λοιπόν πολύ λογικό να θέλουμε να εκτιμήσουμε αριθμητικά τα όρια της αναγνωρισιμότητας των ηχοχρωμάτων των οργάνων· αυτά εξαρτώνται κατά κύριο λόγο, όπως θα δούμε παρακάτω, από τη μορφή των αντικειμένων. Αντίθετα, η ποιότητα του ύψους ανθίσταται επίμονα στην επίδραση της συντομίας. Αν και κάτω από τα 5ms δεν υπάρχει πλέον μελωδία:

76 μελωδία «κάτω από το όριο»: κάθε ήχος διαρκεί λιγότερο από 5ms

Όταν σχηματίσουμε κομμάτια του 1/100 του δευτερολέπτου, οι σχέσεις του ύψους αρχίζουν να επανεμφανίζονται:

77 η ίδια μελωδία, κάθε νότα διαρκεί 10ms

ΠΕΜΠΤΗ ΙΔΕΑ: ΔΟΜΗ ΤΩΝ ΣΥΝΤΟΜΩΝ ΗΧΩΝ

Τα προηγούμενα πειράματα δεν είναι έγκυρα παρά μόνο αν οι σύντομοι ήχοι είναι απομονωμένοι και περιστοιχισμένοι από σιωπή. Οι ίδιοι σύντομοι ήχοι, αν αποτελέσουν μέρος μιας δομής, σε γενικές γραμμές θα απορροφηθούν ή θα χάσουν τις ιδιότητες τους από αυτή τη δομή. Η επίδειξη που ακολουθεί μπορεί να γενικευθεί για το σύνολο της μουσικής: δε θα μπορούσαμε να προβλέψουμε την αντίληψη μιας ομάδας αντικειμένων επειδή γνωρίζουμε την αντίληψη⁷³ των αντικειμένων που την αποτελούν. Σε ένα πολύ κλασικό ήχο βιολιού:

78 ήχος βιολιού

Ας εισαγάγουμε τέσσερις σύντομους ήχους. Δεν θα είναι πια ακουστοί παρά μόνο σαν συμβάντα ή θόρυβοι, χωρίς μουσική αξία:

79 το 78 με 4 συμβάντα

Ας τους εισάγουμε σε μια πιο δυνατή ένταση: Ο ήχος του βιολιού είναι πιο διαταραγμένος, χωρίς παρόλα αυτά να μπορούμε να καταλάβουμε την ποιότητα των συμβάντων καλύτερα:

⁷³ αντίληψη: το πώς ακούγεται

80 το ίδιο, με δυνατότερα συμβάντα

Όμως αυτά τα συμβάντα, μόλις απομονωθούν, παρά τη συντομία τους -1/100 του δευτερολέπτου- μας επιτρέπουν να αντιληφθούμε το ύψος τους:

81 τα 4 συμβάντα απομονωμένα

ακόμα κι αν δεν επιτρέπουν να αναγνωρίσουμε τα αυθεντικά τους ηχοχρώματα:

82 ήχοι απ' όπου πάρθηκαν οι προηγούμενοι ήχοι

Η επίδραση πάνω στη δομή των αντικειμένων θα φανεί ακόμα πιο καθαρά, αν ενσωματώσουμε τους σύντομους ήχους σε ένα αντικείμενο λιγότερο απλό από τον προηγούμενο ήχο του βιολιού. Ιδού μια πολύπλοκη σειρά:

*83 μια σειρά συσσωρευμένων αντικειμένων από το *Objet Captif*⁷⁴ του François Bayle*

Να η ίδια σειρά, στην οποία εισάγονται τρεις βραχείς ήχοι:

84 ίδια σειρά με 3 συμβάντα

Απορροφήθηκαν λοιπόν ολοκληρωτικά ή καταστράφηκαν. Να 'τοι εντωμεταξύ όπως θα έπρεπε να τους είχαμε ακούσει:

⁷⁴ Το «Δέσμιο αντικείμενο»

85 συμβάντα του 84 απομονωμένα

Πριν να κλείσουμε με τους σύντομους ήχους, ας δείξουμε ακόμα ότι δε θα μπορούσαν να αποτελέσουν τα βασικά συστατικά μιας σύνθεσης: «υπέροχα θραύσματα» για κάποιους, «διαφοροποιημένα συστατικά» γι' άλλους. Ακούστε αυτό:

86 ηχητικά κομμάτια των 50ms (προερχόμενα από όμποε και τρομπέτα) κολλημένα

Ήταν δύο κολλημένα κομμάτια των 50ms που στο επόμενο είναι ξεχωριστά:

87 τα κομμάτια του 86 ξεχωριστά

Η ίδια δυσκολία για αυτά τα δύο άλλα κολλημένα κομμάτια:

88 2 άλλα κομμάτια κολλημένα (προερχόμενα από βιολί και όμποε)

που εδώ είναι ξεχωριστά:

89 τα κομμάτια του 88 ξεχωριστά

Επρόκειτο για ηχοχρώματα διαφορετικά και του ίδιου ύψους. Διαφοροποιώντας τα ύψη προκαλούμε, όπως είναι αναμενόμενο, την υποχώρηση του ορίου της συγχώνευσης των αντικειμένων. Κάτω από τα 6ms, παρόλα αυτά, τα κομμάτια με τα διαφορετικά ύψη συγχωνεύονται.

90 2 κολλημένα κομμάτια, μικρότερα από 6ms (όμποε και βιολί)

από τα 10, 25ms και πάνω δημιουργούν πια μια μελωδική δομή:

91 όπως το 90 με κομμάτια που διαρκούν πρώτα 10 και μετά 25ms

Πρέπει όμως να εγκαταλείψουμε την ιδέα ότι σε ένα τόσο μικρό χρονικό διάστημα θα δίνουν πληροφορία για το χρώμα ή το ηχόχρωμα που να θυμίζει με οποιοδήποτε τρόπο τα αυθεντικά αντικείμενα:

92 ήχοι απ' όπου πάρθηκαν τα προηγούμενα κομμάτια

Συμπέρασμα: Δεν θα ήμασταν συνετοί αν δικαιολογούσαμε τις παρτιτούρες ανατρέχοντας σε ποσοτικά όρια και βασικά αντικείμενα. Το αυτό θα ενοποιήσει αυτό τον πουαντισμό⁷⁵, και θα κάνει αυτή την δήθεν ακαμψία καταγέλαστη. Ο νόμος της ζούγκλας ισχύει και για τους ήχους: οι μικροί τρώγονται από τους μεγάλους.

⁷⁵ πουαντισμός ή στιγματογραφία: τεχνική ζωγραφικής που προήλθε από το ρεύμα του ιμπρεσιονισμού και όπου η εικόνα συντίθεται από χρωματικές κουκίδες των βασικών χρωμάτων.

CD #2

01 ΤΕΤΑΡΤΟ ΘΕΜΑ ΓΙΑ ΣΚΕΨΗ: ΟΙ ΧΡΟΝΙΚΕΣ ΑΝΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ

Ο χρόνος δεν χαρακτηρίζεται μόνο από τη μουσική διάρκεια. Συμβαίνει να ανακατεύεται, να «αναμορφώνεται» από το αυτί, όπως ακριβώς οι διαστάσεις ενός χώρου αναμορφώνονται μέσα σε ένα παραμορφωτικό καθρέπτη.

ΠΡΩΤΗ ΙΔΕΑ: ΤΟ ΠΑΡΑΔΟΞΟ ΤΗΣ ΑΤΑΚΑΣ

Ας συνειδητοποιήσουμε, χωρίς άλλη καθυστέρηση, ένα φαινόμενο πολύ περίεργο που μέχρι αυτό το σημείο έχει περάσει απαρατήρητο:

02 χαμηλή νότα στο πιάνο

Ιδού η επεξήγηση της κοινής λογικής: στην αρχή του ήχου βρίσκεται μια ατάκα, εξαιτίας μιας κρούσης εμφανούς στο γυμνό μάτι, και ακολουθεί η αντήχηση. Οπλισμένοι μ' ένα ψαλίδι, ας κόψουμε πάνω στη μαγνητική ταινία το αρχικό κομμάτι και ας δώσουμε στον εαυτό μας μεγάλα περιθώρια σιγουριάς. Ας κόψουμε όχι μόνο τα κάποια χιλιοστά του δευτερολέπτου των μεταβατικών φαινομένων αλλά εκατό φορές περισσότερο: ένα δευτερόλεπτο για παράδειγμα. Ας ακούσουμε αυτό που μένει:

03 το 02 κομμένο

Μυστηριωδώς πανομοιότυπο με την αρχική μας νότα, αυτό το τμήμα της νότας, κομμένο από την αρχή του, παρουσιάζει στο αυτί ακριβώς τον ίδιο χαρακτήρα ατάκας. Μα πώς: Το σφυρί δε χτύπησε τη χορδή ένα δευτερόλεπτο αργότερα; Με ποιο μαγικό κόλπο την ξανακούμε;

Άλλο πείραμα:

04 ήχος καμπάνας

Ας αρχίσουμε να ακρωτηριάζουμε αυτό τον ήχο, αφήνοντας χώρο μετά την ατάκα. Θα

ξανασυναντήσουμε το ίδιο φαινόμενο; Δεν τολμάμε πια να δώσουμε προγνωστικά:

05 το 04 με κομμένη την αρχή

Εδώ, όλα γίνονται φυσιολογικά: μπορέσαμε άνετα να απομονώσουμε χρονικά, αν όχι ολόκληρη την ατάκα, (αφού μένει μια δευτερεύουσα ατάκα, μια ψευδοατάκα) τουλάχιστον το φανερότερο μέρος αυτής.

06 αρχή του 04

Να τη λοιπόν, αυτή τη φορά, περιορισμένη στην αρχική στιγμή, να έχει ρεαλιστική σχέση με τη στιγμή που ο κωδωνοκρούστης χτύπησε την καμπάνα. Ας δοκιμάσουμε με ένα κύμβαλο καταπνιγμένο⁷⁶: το αυθεντικό στην αρχή, και μετά το αντίγραφο χωρίς την αρχή του.

07 ήχος κυμβάλου, μετά ο ίδιος ήχος με κομμένη την αρχή

Για το κύμβαλο που είναι έτσι επεξεργασμένο, δεν υπάρχει καμία διαφορά. Να 'μαστε λοιπόν σε πλήρη σύγχυση. Εντούτοις, μια βαθιά πίστη μας οδηγεί στο να πιστεύουμε ότι η ατάκα, για το αυτί, συμπίπτει χρονικά με τη φυσική κρούση. Κι εμείς οι ίδιοι υπήρξαμε, για πολλά χρόνια, δέσμιοι αυτής της αντίληψης. Έτσι, ας συγκρίνουμε διερευνητικά, σε δύο νότες βιολιού, τους χαρακτήρες της ατάκας, απομονώνοντας τα 50 πρώτα χιλιοστά του δευτερολέπτου.

Ιδού δύο μι, παιγμένα σε ανοιχτή χορδή.

08 2 μι βιολιού σε ανοιχτή χορδή

Να και το εικοστό του δευτερολέπτου της ατάκας του καθενός:

⁷⁶ που δεν αντηχεί ελευθέρα

09 τα 50 πρώτα ms των δύο ήχων του 08

Επειδή αυτά τα αρχικά τμήματα είναι πολύ παρεμφερή, προσπαθήσαμε να τα οπτικοποιήσουμε στον παλμογράφο, για να βρούμε εκεί συγκρίσιμες καταγραφές. Κανένα θετικό αποτέλεσμα. Ξεκινήσαμε πάλι με τα αρχικά τμήματα των οκτώ παλμών του στακάτο μιας τρομπέτας:

10 στακάτο τρομπέτας

Οι απεικονίσεις του παλμογράφου στο κεφαλαίου XII της **Πραγματείας των μουσικών αντικειμένων** είναι πολύ διαφορετικές η καθεμία, ενώ αυτές οι οκτώ ατάκες δεν διαφέρουν τόσο.

Τι συμπέρασμα βγαίνει από τόσο ιδιόρρυθμες καταγραφές; Αν ο παλμογράφος ξεπεραστεί, πρέπει να επικαλεστούμε τον υπολογιστή για να κάνουμε μια ακόμα πιο λεπτομερή ανάλυση του περίπλοκου συστήματος των μεταβατικών δονήσεων; Να μια πραγματικά μεγάλη πολυτέλεια για να λάβουμε υπόψη το μουσικό χαρακτήρα αυτών των ατακών, που είναι σχετικά ισοδύναμες. Ένα κλειδί από συσχετισμούς, πολύ απλούστερο, βρίσκεται, ίσως, αλλού και ίσως όχι στις αρχικές ατάκες. Με άλλα λόγια, οι ατάκες που ακούμε δεν συμπίπτουν με τα (αντίστοιχα) εκατοστά της μαγνητικής ταινίας.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΙΔΕΑ: ΑΤΑΚΕΣ ΚΑΙ ΔΥΝΑΜΙΚΗ

Θα σχηματίσουμε λοιπόν την εξής υπόθεση: ότι η αντίληψη της ατάκας συνδέεται με τη γενική μορφή των ήχων. Με άλλα λόγια, η ατάκα είναι συνάρτηση της δυναμικής.

Ας ξαναπιάσουμε το αρχικό μας πιάνο στα χαμηλά και ας το κόψουμε μετά από 1/10 του δευτερολέπτου, μετά από ένα δευτερόλεπτο και 1,5 δευτερόλεπτα:

11 χαμηλή νότα του πιάνου και μετά η ίδια αφού κόπηκε το 0,1, 1 και 1,5 δευτερόλεπτο στην αρχή

Καμία αντιληπτή διαφορά στην ατάκα.

Ας πάρουμε αντίθετα ένα λα 440Hz, χτυπημένο στα πλήκτρα ενός μέτριου πιάνου. Να αυτή η λα, ακολουθούμενη από τα αντίγραφά της, αντίστοιχα κομμένα στα ίδια σημεία:

12 το ίδιο για τη λα⁴

Οι αναμορφώσεις του πιάνου στα χαμηλά και αυτές του λα του διαπασών δε δίνουν τα ίδια αποτελέσματα. Γιατί: Εδώ είναι που η ακουστική εμπειρία θα αντιμετωπίσει τις παρατηρήσεις της φυσικής, μοναδικού μέσου για να αποδειχθούν συσχετισμοί μεταξύ των δύο αυτών ειδών φαινομένων.

Σημειώνουμε λοιπόν ότι η δυναμική της χαμηλής νότας του πιάνου είναι σχεδόν μια ευθεία, και παρουσιάζει παντού την ίδια καμπύλη – όπως μπορούμε να δούμε με σιγουριά αν συμβουλευτούμε το σχήμα 6 της **Πραγματείας**⁷⁷. Αντίθετα, για το λα διαπασών, αυτή η καμπύλη δεν είναι τακτική παρά μόνο στις πρώτες στιγμές: ισιώνει μετά στην αρχή του ενός δευτερόλεπτου και παρουσιάζει μια καμπή αλλά και μια κορυφή στη διάρκεια του δεύτερου δευτερολέπτου.

Δε μας κάνει λοιπόν εντύπωση ότι το πρώτο κόψιμο, μετά από 1/10 του δευτερολέπτου, αναπαράγει λίγο-πολύ την ίδια ατάκα, ότι το δεύτερο κόψιμο δίνει μια ατάκα επίπεδη και ότι το τρίτο, που γίνεται πάνω στην καμπή της δυναμικής, μεταμορφώνει περιέργως αυτή τη νότα του πιάνου σε ένα ήχο φυσητό. Ας ξανακούσουμε τα τρία κοψίματα.

13 οι τρεις ακρωτηριασμένοι ήχοι του 12

Η ποικιλία των ατακών είναι λοιπόν στενά συνδεδεμένη με τις ανωμαλίες της δυναμικής. Οι

⁷⁷ Κεφάλαιο XII σελίδα 216

ατάκες είναι πιο απότομες όσο πιο απότομη είναι και η δυναμική στο σημείο των τομών. Θα έπρεπε να ξαναβρίσκουμε πάντα την ίδια ατάκα στους ήχους με επίπεδη δυναμική, οπουδήποτε κι αν τους κόβαμε. Ας το επιβεβαιώσουμε πάνω σε ένα κρατημένο ήχο τρομπέτας, από τον οποίο θα πάρουμε το $\frac{1}{2}$ του δευτερολέπτου στην αρχή, μετά ένα δευτερόλεπτο, μετά 1,5 δευτερόλεπτα, μετά 2 δευτερόλεπτα.

14 κρατημένος ήχος τρομπέτας, μετά το ίδιο κατόπιν αφαίρεσης 0,5, 1, 1,5 και 2" στην αρχή του ήχου

17 ΠΕΜΠΤΟ ΘΕΜΑ ΓΙΑ ΣΚΕΨΗ: ΤΕΧΝΗΤΕΣ ΑΤΑΚΕΣ ΚΑΙ ΔΕΥΤΕΡΕΥΟΝΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΑΤΑΚΑΣ ΤΩΝ ΚΡΑΤΗΜΕΝΩΝ ΗΧΩΝ

Στα προηγούμενα παραδείγματα ασχοληθήκαμε με μια πολύ ιδιαίτερη ηχητική μορφολογία, αυτή της κρούσης-αντήρησης, για την οποία η ατάκα είναι ένα πρωτίστης σημασίας χαρακτηριστικό. Τι συμβαίνει στους κρατημένους ήχους, για τους οποίους η ατάκα δεν είναι παρά δευτερεύον χαρακτηριστικό; Ας συγκρίνουμε ένα μι ύφεση από φλάουτο και το αντίγραφό του, κομμένο μετά από 50ms:

18 μι ύφεση φλάουτου κι έπειτα το ίδιο με κομμένα τα πρώτα 50 ms

Αντιλαμβανόμαστε εδώ μια πιο λεπτή διαφορά απ' ότι στα προηγούμενα φαινόμενα και που έχει να κάνει με τη λεπτομέρεια των μηχανισμών των οργάνων: τα 50 πρώτα χιλιοστά του δευτερολέπτου παράγουν ένα είδος θορύβου, ένα μικρό προ-αντικείμενο, που δεν είναι άλλο από το ποιητικό αίτιο, η εισβολή του φυσήματος μέσα στο όργανο.

Άλλο παράδειγμα ακόμα πιο αποδεικτικό: ένα ρε ύφεση από το ίδιο φλάουτο, με αφαιρεμένο το $\frac{1}{20}$ του πρώτου δευτερολέπτου, γλιτώνει από το συριστικό ήχο που βρήκαμε στο πρωτότυπο.

19 το ίδιο, ρε ύφεση (ο κομμένος ήχος πρώτα, ακολουθεί το πρωτότυπο)

Άρα, αν κάνουμε το ίδιο πείραμα με την τρομπέτα, δεν θα έχουμε αυτές τις λεπτές διαφορές. Αυτό συμβαίνει επειδή η τρομπέτα έχει μια καθαρή ατάκα, της οποίας η εντύπωση στο αυτί είναι απόλυτα όμοια με αυτή που παίρνουμε από μια κάθετη τομή με ψαλίδι στη μαγνητική ταινία. Κόβοντας, αντίθετα, ένα ήχο τρομπέτας πλάγια, γλυκαίνουμε την ατάκα.

Να αυτή η τεχνητή ατάκα, ακολουθούμενη από την αρχική ατάκα:

20 ήχος τρομπέτας με τεχνητή ατάκα «πλάγια» (πλάγια κοπή της ταινίας) και έπειτα η αρχικός ήχος

Πρέπει λοιπόν να δεχτούμε ότι η γωνιά με την οποία κόβει το ψαλίδι την ταινία, έχει σημασία, και ότι η τομή που λέμε νορμάλ είναι πιθανόν να έχει τον προσωπικό της χαρακτήρα.

Θα δειχθεί, λοιπόν, ότι ένας ήχος βιολιού, με μια κοπή ευθεία μετά από 50ms, διαφέρει από τον αρχικό, του οποίου η ατάκα γλυκαίνει από την κίνηση του δοξαριού:

ΤΡΙΤΗ ΙΔΕΑ: ΗΧΟΧΡΩΜΑ ΤΗΣ ΑΤΑΚΑΣ ΚΑΙ ΔΙΠΛΟΙ ΗΧΟΙ

Συσχετίζοντας την αντίληψη της ατάκας με την κλίση των δυναμικών και με τις ιδιορρυθμίες των καμπυλών τους, εξηγήσαμε ένα μέρος από τα παράδοξά μας, όχι τα πάντα, μια και κάποια συγκεκριμένα αρχικά κομμάτια, όπως αυτό της καμπάνας, τροποποιούνται με το κόψιμο, τη στιγμή που ανάλογοι κρουστοί ήχοι, όπως αυτοί του κύμβαλου, δεν επηρεάζονται.

Στη θέση της καμπάνας, που έχει ιδιότροπη δυναμική, ας χρησιμοποιήσουμε μια νότα βιμπράφωνου, που έχει μια απόλυτα σταθερή κλίση. Η διαφορά μεταξύ του κύμβαλου και του βιμπράφωνου δεν οφείλεται πλέον στην «έντονη κλίση» αλλά σε ένα άλλο χαρακτηριστικό της ατάκας: το «χρώμα». Ιδού το αρχικό βιμπράφωνο ακολουθούμενο από αντίγραφα του, χωρίς τα αρχικά τους 1/10'', 0,5'' και 1'':

15 νότα βιμπράφωνου κι έπειτα η ίδια χωρίς το 0,1'', 0,5'' και 1'' της αρχής του ήχου

Παρατηρήσαμε ότι μια αλλαγή επήλθε στο βιμπράφωνο από το πρώτο κόψιμο, αλλαγή που οι επερχόμενες κοπές δεν επηρέασαν. Η εξήγηση είναι απλή: το κύμβαλο που χτυπιέται από μια μπαγκέτα επενδυμένη, παρεμφερή με το σφυράκι του πιάνου, δεν παράγει, όπως το βιμπράφωνο ένα «**διπλό**» ήχο.

Γιατί διπλός; Επειδή δημιουργείται από μια πολύ σύντομη μεταλλική κρούση και μια γραμμική αντήχηση για την οποία ευθύνεται η κατασκευή αυτού του οργάνου. Θα ακούσει κανείς καλύτερα το διττό χαρακτήρα του ήχου του βιμπράφωνου συγκρίνοντας τον με τον ανεστραμμένο ήχο του πιάνου, του βιμπράφωνου και του κυμβάλου. Η απότομη διακοπή των τριών δυναμικών, που αυτή τη φορά είναι ανιούσες, δημιουργεί στο αυτί την ίδια ενόχληση, ένα είδος θορύβου, αλλά το βιμπράφωνο του προσθέτει, στο τελικό του κομμάτι (αφού τώρα η ατάκα του είναι εκεί) ένα νέο χρωματισμό που οφείλεται στο χτύπημα: το χρώμα της ατάκας, συμπλήρωμα της ανελαστικότητας, έρχεται έτσι στο προσκήνιο:

16 3 ήχοι ανάποδα

21 ήχος βιολιού με τεχνητή ατάκα «ευθεία» (ευθεία κοπή) κι έπειτα ο πρωτότυπος

Μπορούμε να ανακτήσουμε, με μια κεκλιμένη τομή την απαλότητα της αρχικής ατάκας που χάθηκε από το κάθετο κόψιμο; Χωρίς αμφιβολία ναι, και μάλιστα καλύτερα αφού ένα ελαφρύ βιμπράτο, κάνει το αυτί μας πιο συγκαταβατικό.

Θα ακούσουμε, αντίστοιχα με το φλάουτο και το βιολί, ένα ήχο, μετά μια ευθεία κοπή, μετά μια πλάγια κοπή που επανακτά σχεδόν το πρωτότυπο:

22 αρχική νότα· τεχνητή ατάκα από ευθεία κοπή· τεχνητή ατάκα από πλάγια κοπή: σε ένα ντο₅ φλάουτου, μετά σε ένα σι ύφεση βιολιού

Να επιτέλους -απόδειξη της δεξιοτεχνίας μας- δυο παραδείγματα από κλαρινέτο. Οι τεχνητές πλάγιες κοπές ενώνουν τις νότες της πρώτης σειράς, ενώ στο πρωτότυπο που ακολουθεί είναι ενωμένες φυσικά από το όργανο:

23 2 χρωματικές κατιούσες κλίμακες κλαρινέτου: με τεχνητές ατάκες (πλάγιες κοπές).

Μετά οι πρωτότυποι ήχοι

Μένει να απαλλαγούμε από ένα αγκάθι: οι τομές που κάναμε προηγουμένως πάνω στις μαγνητικές μας ταινίες, θα είχαν επηρεάσει τα φαινόμενα της πρώτης-τάξης; Ας σιγουρευτούμε, συγκρίνοντας δύο τομές της ίδιας νότας του πιάνου, ευθεία και κεκλιμένη, μετά από ένα δευτερόλεπτο:

24 χαμηλή νότα με περικομμένο το 1^ο δευτερόλεπτο από μια ευθεία κοπή και μετά από μια πλάγια κοπή

ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΙΔΕΑ: ΟΡΓΑΝΙΚΕΣ ΔΙΑΜΕΤΑΛΛΑΞΕΙΣ

Αν η αντίληψη της ατάκας και η αντίληψη της δυναμικής είναι τόσο συνδεδεμένες και σε τόσο μεγάλο βαθμό συνιστάμενες προς την αντίληψη των ηχοχρωμάτων, πρέπει να είναι δυνατόν να περάσει κανείς από το ένα όργανο στο άλλο, όπως μας αποκάλυψαν, τόσο παράξενα, οι τομές στο πιάνο στη λα₄.

Απόδειξη: ορίστε δύο ήχοι. Ο ένας προέρχεται από το πιάνο, χωρίς κανένα φιλτράρισμα, μόνο και μόνο χάρη στις σωστές κοπές. Ο άλλος είναι ένα μι₅ φλάουτου:

25 μι₅ πιάνου με τεχνητή ατάκα και μετά μι₅ φλάουτου

Αντίστροφη απόδειξη: ας αφήσουμε το φλάουτο και ας δώσουμε, χάρη σ' ένα διαμορφωτή περιβάλλουσας⁷⁸ μια κεκλιμένη δυναμική, ανάλογη με αυτή του πιάνου. Ας συγκρίνουμε αυτό το φλάουτο, επεξεργασμένο με αυτό τον τρόπο, με το αρχικό:

⁷⁸ modulateur du forme, βλ και συνοδευτικό κείμενο.

26 φα₅ φλάουτου με τεχνητή μορφή και μετά φα₅ πιάνου

Αυτό που συμβαίνει εκεί είναι πολύ περισσότερο από ένα διασκεδαστικό κόλπο της φυσικής: αυτή η παρακολούθηση του μάγου της οφθαλμαπάτης, «ξεσκεπάζει» την έννοια του ηχοχρώματος – την πιο ασαφή και αντιφατική απ’ όλες τις μουσικές έννοιες.

Τώρα, μέσα από μια περίεργη διαδρομή, και σαν από πνεύμα αντιλογίας, υποστηρίζουμε τούτο εδώ: ότι τα ύψη και ο ρυθμός αποδείχθηκαν συνδεδεμένα· ότι ο χρόνος και η διάρκεια διαχωρίζονται· ότι η ατάκα αποδεικνύεται διαφορετική από την αρχική εμφάνιση του ήχου⁷⁹. Να τώρα που η δυναμική (που οι μουσικοί ονομάζουν «χρωματισμό» και οι φυσικοί «στάθμη») κινδυνεύει να καταλήξει ένας από τους παράγοντες του ηχοχρώματος, ένα μυστικό του ηχητικής ματιέρας.

27 ΕΚΤΟ ΘΕΜΑ ΓΙΑ ΣΚΕΨΗ: ΗΧΟΧΡΩΜΑ & Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΟΡΓΑΝΟΥ

ΠΡΩΤΗ ΙΔΕΑ: ΤΟ ΑΙΝΙΓΜΑ ΤΟΥ ΗΧΟΧΡΩΜΑΤΟΣ

Σας προτείνουμε ένα παιχνίδι μαντέματος ή, χωρίς παρεξήγηση, μια παγίδα. Από ποιο περίεργο όργανο προέρχονται οι ήχοι που ακολουθούν;

28 8 ήχοι του «περίεργου οργάνου»

Σε μια ακραία περίπτωση, θα μπορούσαμε να σκεφτούμε μια και μοναδική πηγή. Μόνο το αυτί ενός εμπειρογνώμονα θα υποψιαστεί την παραπλάνηση: επανατοποθετήσαμε τη δυναμική διαφόρων οργανικών ήχων, των οποίων το αρχικό αρμονικό ηχόχρωμα σεβαστήκαμε ευλαβικά. Να ‘τοι αποκαλυμμένοι:

⁷⁹ instant initial

29 οι 8 αρχικοί ήχοι

Ήταν λοιπόν με τη σειρά: φλάουτο και φαγκότο, φλάουτο και κλαρινέτο, ένα λα ηλεκτρονικό, όμποε, τρομπέτα κι ένα ντο ηλεκτρονικό.

Συμπέρασμα: αντίθετα με αυτό που γενικά υποστηρίζεται, η αρμονική ματιέρα δεν είναι το μοναδικό κριτήριο του ηχοχρώματος των οργάνων· συχνά η μορφή της δυναμικής τους είναι ακόμα πιο χαρακτηριστική.

Ας τις δούμε από πιο κοντά, επαναλαμβάνοντας την προηγούμενη άσκηση, που ονομάστηκε «οργανική μετάλλαξη». Ξέρουμε, πρακτικά, να κατασκευάζουμε ένα ήχο που μοιάζει με ένα σολ πιάνου, που έχει τουλάχιστον την ίδια δυναμική με αυτό.

30 σολ⁴ συνθετικό πιάνο

η ματιέρα αυτού του ήχου είναι παρμένη από μια ηλεκτρονική πηγή, είναι ένας καθαρός τόνος, ήχος ομογενής και χωρίς μορφή:

31 καθαρός τόνος (σολ₄)

στον οποίο επιβάλλαμε μια δυναμική που πήραμε από τη νότα του πιάνου:

32 σολ₄ πιάνου

Να πάλι η απομίμηση μας:

33 ο ήχος 30

Παρατηρούμε αμέσως ότι διαφέρει από τον αρχικό στο «**αρμονικό ηχόχρωμα**» που πρέπει

δίχως άλλο να διαχωριστεί από το γνωστό μας ηχόχρωμα, του οποίου δεν είναι παρά ένα χαρακτηριστικό. Ας αναζητήσουμε λοιπόν ένα αρμονικό υλικό, κοντά στο αρμονικό ηχόχρωμα των μεσαίων περιοχών του πιάνου. Ανακαλύψαμε ότι τέτοια περίπτωση είναι το φλάουτο. Θα μοντελοποιήσουμε ένα ήχο λοιπόν φλάουτου, όπως ο παρακάτω:

34 φα₅ φλάουτου

με τη μορφή της δυναμικής της αντίστοιχης νότας του πιάνου:

35 φα₅ πιάνου

για να δημιουργήσουμε αυτό το υβρίδιο:

36 συνθετικός ήχος

πολύ κοντά, αυτή τη φορά, στον αρχικό ήχο:

37 ο αντίστοιχος ήχος πιάνου

ΔΕΥΤΕΡΗ ΙΔΕΑ: ΤΑ ΔΥΟ ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΤΟΥ ΗΧΟΧΡΩΜΑΤΟΣ: ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΚΑΙ ΑΡΜΟΝΙΚΗ

Ας αναπτύξουμε τα προηγούμενα παραδείγματα για να δείξουμε ότι ακόμα και μια απλουστευτική ανάλυση του οργανικού ηχοχρώματος στα συστατικά του μέρη, δυναμική και αρμονική δομή, επιτρέπει διασκεδαστικές συνθέσεις.

Ιδού μια σύντομη ακολουθία από τσέμπαλο, εν μέρει αληθινή, εν μέρει ψεύτικη:

38 ακολουθία τσέμπαλου

Η αρχή και το τέλος προέρχονται από αληθινό τσέμπαλο:

39 αρχή και τέλος του 38

και η μέση δημιουργείται από σύνθεση:

40 μεσαίο τμήμα του 38

Πώς προκύπτουν αυτές οι συνθετικές νότες; Υποθέτουμε ότι το τσέμπαλο διαφέρει από το πιάνο στο πλουσιότερο αρμονικό του ηχόχρωμα, και τις πιο απότομες δυναμικές. Θα ταιριάξουμε λοιπόν το υλικό από τις νότες του με ήχους όμποε, πιο πλούσιους από αυτούς του φλάουτου, και θα μορφοποιήσουμε το προφίλ τους εφαρμόζοντας σε υλικό από όμποε δυναμικές πιάνου, που προέρχονται από ψηλότερα ρετζίστρα.⁸⁰ Έτσι, για να πάρουμε μια τέτοια νότα από ψεύτικο τσέμπαλο:

41 συνθετική νότα τσέμπαλου

θα πάρουμε ένα ήχο όμποε του ίδιου ύψους:

42 ρε₄ όμποε

που θα διαμορφωθεί από τη δυναμική μιας ψηλότερης νότας πιάνου:

⁸⁰ registre, register στα αγγλικά: Τμήμα της έκτασης ενός οργάνου, μιας φωνής ή μιας σύνθεσης, που διαχωρίζεται ανάλογα με την κατασκευή του οργάνου, το παίξιμο του, ή τη χρήση της φωνής (πχ αντηχείο ο θώρακας ή το κεφάλι). Η περιοχή του ηχητικού φάσματος, χαμηλή (χαμηλό ρετζίστρο, ψηλό ρετζίστρο). Ο ίδιος όρος χρησιμοποιείται για τους συρόμενους διακόπτες του εκκλησιαστικού οργάνου και του ηλεκτρικού οργάνου (Hammond) που ανάλογα με το συνδυασμό τους μετατρέπουν τον ήχο σε χροιά και τονικό ύψος.

43 ντο, δίσση του πιάνου

Ιδού το αποτέλεσμα:

44 ήχος 41

ΤΡΙΤΗ ΙΔΕΑ: ΗΧΟΧΡΩΜΑ ΕΝΟΣ ΟΡΓΑΝΟΥ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΠΙΑΝΟΥ

Πώς μπορεί κανείς να μιλάει για το ηχόχρωμα ενός οργάνου αφού κάθε μια από τις νότες του έχει το δικό της ηχόχρωμα; Η λέξη δε μπορεί να έχει το ίδιο νόημα. Αυτή η υπόνοια ενός οργανικού ηχοχρώματος που θεωρείται μοναδικό είναι σε τελική ανάλυση, μια εμπειρική αναφορά. Σε ποιον κανόνα του συνόλου υπακούν λοιπόν τα μεμονωμένα ηχοχρώματα που έχουν οι νότες ενός ρετζίστρου για να δικαιολογήσουν έτσι την έννοια του οργανικού ηχοχρώματος; Ας μελετήσουμε την περίπτωση του πιάνου. Ας συγκρίνουμε τις διαφορετικές του νότες, πρώτα απ' όλα στο πεδίο της δυναμικής.

Μπορούμε κάλλιστα να εξισώσουμε προσεγγιστικά τη διάρκεια των νοτών χάρη στη σουρντίνα, οι δυναμικές καμπύλες όμως γίνονται όλο και πιο έντονες. Ας διασχίσουμε, ανά διάστημα τρίτης όλη την έκταση του πιάνου, και ας συγκρίνουμε τις βαθυγραφικές καμπύλες:

45 22 νότες στις 7 οκτάβες (σχ 13 της Πραγματείας)

Μετά τα δυναμικά κριτήρια, ας περάσουμε στο αρμονικό κριτήριο. Ποιες είναι οι παραλλαγές του σε σχέση με το ρετζίστρο; Για να τις διαπιστώσουμε, ας μετατοπίσουμε στο μαγνητόφωνο ένα χαμηλό ρε, δύο οκτάβες ψηλότερα και ας το συγκρίνουμε με το φυσικό ήχο του πιάνου στον ίδιο τόνο. Να το χαμηλό ρε:

46 ρε₂ πιάνου

Να αυτό το ρε, δυο οκτάβες ψηλότερα, συγκρινόμενο με τον ήχο του πιάνου στο ίδιο τονικό ύψος:

47 το 46 ανεβασμένο 2 οκτάβες και μετά η ίδια νότα στο πληκτρολόγιο (ρε₄)

Γίνεται λοιπόν φανερό ότι το αρμονικό ηχόχρωμα του χαμηλού ρε, του οποίου το περιεχόμενο δεν αλλάξαμε, αφού όλο το φάσμα μεταφέρθηκε δύο οκτάβες ψηλότερα, είναι πολύ πλουσιότερο από τον φυσικό ήχο.

Ας κάνουμε το αντιδιαμετρικά αντίθετο πείραμα, παίρνοντας την ψηλή ρε:

48 ρε₆ πιάνου

ας το μεταφέρουμε, χωρίς να το αλλάξουμε, δύο οκτάβες χαμηλότερα, χάρη στη χαμηλή ταχύτητα του μαγνητοφώνου. Το φάσμα είναι εμφανώς πολύ φτωχότερο από αυτό της νότας του αρχικού πιάνου στην ίδια βαθμίδα:

49 το 48 2 οκτάβες χαμηλότερα και μετά η ίδια νότα στο πληκτρολόγιο (ρε₄)

Το συμπέρασμα επιβάλλεται, παρότι είναι παράδοξο· το αρμονικό ηχόχρωμα του πιάνου δεν είναι απλά πιο πλούσιο, αλλά και πιο καθαρό στα χαμηλά ρετζίστρα, και είναι φτωχότερο και πιο σκοτεινό στα ψηλά.

Θα επιβεβαιώσουμε αυτό το συμπέρασμα, επαναλαμβάνοντας το ίδιο πείραμα σε μια μελωδική ομάδα· να η αρχική μελωδία:

50 μελωδία πιάνου

Δυο οκτάβες πιο πάνω, το ηχόχρωμά του είναι πιο πλούσιο από τις νότες του ίδιου ύψους.

51 το 50 μεταφερμένο 2 οκτάβες ψηλότερα από το φωνοζέν και μετά το ίδιο παιγμένο στα πλήκτρα

Δυο οκτάβες πιο κάτω το ηχόχρωμά του είναι λιγότερο πλούσιο από τις νότες του ίδιου ύψους.

52 το ίδιο 2 οκτάβες πιο κάτω

ΤΕΤΑΡΤΗ ΙΔΕΑ: Ο ΝΟΜΟΣ ΤΟΥ ΠΙΑΝΟΥ

Μπορούμε λοιπόν να υποστηρίξουμε ότι αυτό που συμβαίνει στο πιάνο εξαρτάται από ένα νόμο αντιστάθμισης μεταξύ του αρμονικού ηχοχρώματος και του δυναμικού ηχοχρώματος: από τις χαμηλές συχνότητες στις ψηλές, αν η κλίση της δυναμικής αυξάνει συνεχώς, ο αρμονικός πλούτος μειώνεται ανάλογα.

Μπορούμε να επαληθεύσουμε αυτή την υπόθεση αν πάρουμε από το ίδιο το πιάνο τα στοιχεία της σύνθεσης. Αν χτυπήσουμε μια μεσαία χορδή με πένα, ένα ντο₃ για παράδειγμα, θα πάρουμε ένα ήχο πιο πλούσιο και πιο απότομο από τον πρωτότυπο:

53 ντο₃ πιάνου παιγμένο με πένα

Αν το μεταφέρουμε στην παρακάτω οκτάβα, διατηρεί τον πλούτο του, αλλά η καμπύλη του μειώνεται ταυτόχρονα, πράγμα που εξηγεί γιατί μοιάζει με την αρχική ντο₂ της χαμηλότερης οκτάβας.

54 το 53 μεταφερμένο μια οκτάβα χαμηλότερα

Μπορούμε παρομοίως να επιχειρήσουμε μια διαμετάλλαξη της κιθάρας σε «πιανοειδές»: ο πλούτος της κιθάρας θα αντιστοιχεί τότε με αυτόν του χαμηλού ρετζίστρου του πιάνου και

η κλίση θα επιτευχθεί χάρη σε μια κοπή πάνω σ' ένα κομμάτι της δυναμικής της κιθάρας που αντιστοιχεί με αυτό της νότας του πιάνου που μας απασχολεί.

Ιδού η κιθάρα, και μετά η 'πιανοειδής' εκδοχή της:

55 πιτσικάτο κιθάρας και μετά το ίδιο τρεις οκτάβες χαμηλότερα

ΠΕΜΠΤΗ ΙΔΕΑ: ΕΜΠΟΔΙΑ ΤΟΥ ΑΡΜΟΝΙΚΟΥ ΗΧΟΧΡΩΜΑΤΟΣ

Η έννοια του αρμονικού ηχοχρώματος δεν πρέπει να συγχέεται μ' εκείνη την εντελώς θεωρητική, του φάσματος των υπέρτονων.

Όπως θα δούμε, οι χαμηλότερες αρμονικές, ή ακριβέστερα ο αρμονικός απόηχος του οργάνου (η επιφάνεια στην οποία στηρίζονται οι χορδές⁸¹ στην περίπτωση του πιάνου) παίζουν ένα θεμελιώδη ρόλο, δίνοντας, για ένα δεδομένο όργανο μια προνομιακή ζώνη συντονισμού.

Έτσι, ακόμα και αν αφήσουμε τις κύριες αρμονικές από τις χαμηλές νότες ενός πιάνου να περάσουν (λα₀) κόβοντας τις ψηλές πάνω από τα 300Hz το ηχόχρωμα παραμορφώνεται, γιατί οι υψηλότεροι συντονισμοί του οργάνου εξαφανίζονται:

56 λα₀ του πιάνου (θεμελιώδης συχνότητα f₀27,5Hz) και έπειτα το ίδιο μετά από βαθυδιαβατό φίλτρο (συχνότητα κοπής f_c = 300Hz)

Αντίστροφα, φιλτράροντας τις χαμηλές κάτω από τα 2000Hz, συχνότητα που διαφυλάσσει όλο το θεωρητικό φάσμα ενός ντο₇ (2093Hz), παραμορφώνουμε το ηχόχρωμα καταστρέφοντας τους χαμηλούς συντονισμούς.

⁸¹ La table de harmonie: τμήμα του πιάνου και άλλων οργάνων που αποτελείται από λεπτά φύλλα ξύλου, μεταφέρει το συντονισμό από τις χορδές και τον ενισχύει. (<http://pianoweb.free.fr/dictionnaire-musique-ta.html> [18/07/07])

57 ντο₇ πιάνου ($f_0 = 2093\text{Hz}$) και έπειτα το ίδιο μετά από φιλτράρισμα υψιπερατό ($f_c = 2000\text{Hz}$)

Αντίθετα, χρησιμοποιώντας ένα φίλτρο ζωνοδιαβατό από 200 έως 1000 Hz το ίδιο λάο περνάει χωρίς εντυπωσιακή αλλαγή του ηχοχρώματος:

58 λα₀ και έπειτα το ίδιο μετά από φιλτράρισμα ζωνοδιαβατό από 200Hz έως 1000Hz

Το προηγούμενο ντο₇ χωράει ακόμα καλύτερα σε αυτό το στενό κανάλι. Βολεύεται παραδόξως σε μια περιοχή που περνάει από τα 500 ως τα 2000Hz που περιέχει μετά βίας την ονομαστική της συχνότητα (ο αναγνώστης θα μπορούσε να πιστέψει ότι πρόκειται για τυπογραφικό λάθος μια και αυτό το πείραμα είναι αντίθετο με τις παραδοσιακές απόψεις περί «υψηλής πιστότητας»):

59 ντο₇ και μετά το ίδιο μετά από φιλτράρισμα ζωνοδιαβατό από 500Hz έως 2000Hz

ΕΚΤΗ ΙΔΕΑ: ΤΟ ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΗΧΟΧΡΩΜΑ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΩΝ ΑΙΤΙΟΤΗΤΩΝ

Είδαμε πόσο δύσκολο είναι μερικές φορές ν' αναγνωρίσει κανείς το ηχόχρωμα ενός οργάνου, άπαξ και ένας μεμονωμένος ήχος διαχωρίζεται από το πλαίσιο του. Αντίθετα, το παραμικρό λάθος στην κατασκευή, προδίδει -χωρίς αμφιβολία- τον κατασκευαστή.

60 ήχος τρομπέτας με συμβάν⁸²

Θα μπορούσε λοιπόν κανείς να πει ότι υπάρχει περίσσεια ηχοχρώματος, αλλά η λέξη αυτή τη φορά χρησιμοποιείται με τελείως διαφορετικό νόημα: δε αναφέρεται πια στην ανάλυση των αποτελεσμάτων σύμφωνα με τα κριτήρια της δυναμικής και της αρμονίας, αλλά σε μια παραπομπή στο ποιητικό τους αίτιο, που αποκαλύπτεται από ηχητικούς δείκτες. Η

⁸² incident

υπερβολή στο ηχόχρωμα, με την έννοια της αιτιότητας, μπορεί άρα να διαταράξει τις πιθανές ηχητικές σχέσεις μεταξύ των αντικειμένων.

Αντίθετα, αν αποστασιοποιηθούμε αρκετά από τις σχέσεις αιτιότητας, θα δούμε ότι είναι δυνατόν να συγκριθούν πλευρές μουσικών αντικειμένων κατά τα άλλα ετερόκλιτων. Να, για παράδειγμα, δύο περίπλοκα αντικείμενα, που σχετίζονται αρμονικά:

61 2 συνθέτες αντηχήσεις

Τελικά, πρόκειται για τις καταλήξεις των δύο ηχητικών δειγμάτων που προέρχονται το πρώτο από την κρούση ενός μεταλλικού φύλλου και το άλλο από την εξομοίωσή του στο πιάνο. Μια σύγκριση των δύο αρχικών τμημάτων αποδεικνύει αναντίρρητα την προσπάθεια μίμησης και δεν έχει πια παρά μόνο ανεκδοτολογικό ενδιαφέρον.

62 αρχικά τμήματα του 61 (λαμαρίνα, πιάνο)

Άλλο παράδειγμα: ιδού δύο καταλήξεις που συσχετίζονται αρμονικά:

63 2 άλλες σύνθετες αντηχήσεις

Και ορίστε το ποιητικό τους αίτιο, όπως το αφηγούνται τα αρχικά τους μέρη:

64 αρχικά τμήματα του 63 (μεταλλικός σωλήνας, πιάνο)

Το πλαίσιο είναι άρα εξαιρετικής σημασίας αν θέλουμε να συγκρίνουμε τα αντικείμενα. Με αυτό τον τρόπο λοιπόν εδραιώνουμε ακόμα περισσότερο τις αρμονικές σχέσεις, αν, αντί να συγκρίνουμε πλάι-πλάι τις καταλήξεις, τις συνδέσουμε τη μια ανάποδα με την άλλη κανονικά:

65 απτηχήσεις του 63 συνδεδεμένες σε «Δέλτα⁸³»

Συμπέρασμα: η κουβέντα μας, εδώ και λίγη ώρα έχει ξεφύγει από τον τομέα που ερευνά. Όσο συγκρίναμε εύρος ζώνης ή δυναμικές, στοιχεία του φυσικού αντικειμένου, με την αντίληψη ενός ηχοχρώματος, στοιχείο του μουσικού αντικειμένου, συνεχίζαμε τη μελέτη των συσχετισμών ανάμεσα στη μουσική και την ακουστική. Αλλά από τη στιγμή που δεχόμαστε να εισάγουμε την έννοια της αιτιότητας, μπαίνουμε στην ψυχολογία της ακοής με την κατεξοχήν έννοιά της. Εδώ, εναλλακτική μας είναι να ορίσουμε δύο προθέσεις ακοής: είτε ένα δείκτη που μας παραπέμπει πάλι στις (ηχοπαραγωγές) αιτίες είτε ένα ηχητικό αντικείμενο με την αυστηρή έννοια του όρου. Ακριβώς μέσω αυτής της «**αφαιρετικής ακοής**», αντιλαμβανόμαστε το αντικείμενο αυτό καθεαυτό και αναγκαζόμαστε να το περιγράψουμε σε αντιπαραβολή με άλλα αντικείμενα. Όταν περιγράφεις ένα αντικείμενο, μιλάς για τη μορφή του: όταν το αντιπαραβάλλεις με άλλα αντικείμενα, ορίζεις τον τύπο του. Να λοιπόν που βρισκόμαστε στα πρόθυρα της μορφολογίας και της τυπολογίας.

66 ΕΒΔΟΜΟ ΘΕΜΑ ΓΙΑ ΣΚΕΨΗ: ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΗΧΗΤΙΚΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ

ΠΡΩΤΗ ΙΔΕΑ: ΜΙΑ ΗΛΕΚΤΡΟ-ΑΚΟΥΣΤΙΚΗ ΣΥΣΚΕΥΗ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΕΞΑΡΧΗΣ ΕΝΑ ΜΟΥΣΙΚΟ ΟΡΓΑΝΟ

Ο homo faber είναι ένας πειραματιστής, ένας χειριστής και κάποιες φορές ένας αυτοσχέδιος τεχνίτης. Όταν βρεθεί κάπου, ρίχνει μια ματιά τριγύρω, και αλίμονο σε ό, τι του πέσει στο χέρι. Εδώ, διστάζουμε στο κατώφλι μιας πόρτας μεταξύ δύο δωματίων που χωρίζονται από ένα τζάμι. Από τη μια πλευρά ο χώρος ηχογράφησης (στούντιο), από την άλλη το δωμάτιο ελέγχου. Ο χώρος ηχογράφησης διαφυλάττει τα απομεινάρια του παρελθόντος: πιάνο, τιμπάλ, κοντραμπάσο, και ποιος παίζει πιάνο με όλη του την ψυχή; Είναι ο John Cage, διάσημος τεχνίτης και ταυτόχρονα μουσικός συχνά ιδιοφυής. Παίζει κατ' αυτόν τον τρόπο, το προετοιμασμένο πιάνο:

⁸³ Δέλτα ονομάζεται ο ήχος που προκύπτει από τη συγκόλληση ενός ήχου Α με τον ανεστραμμένο του (Α') κατά τον άξονα του χ, έτσι ώστε το αποτέλεσμα να ξεκινά με σταδιακή αύξηση της έντασης (αργή στάκα) και να καταλήγει, αφού κορυφώσει, με σταδιακό 'σβήσιμο' της έντασης.

67 απόσπασμα από το Three Dances⁸⁴ για 2 προετοιμασμένα πιάνο του John Cage

Την ίδια εποχή περίπου, στο νούμερο 37 της οδού Ντε λ' Ουνιβερσιτέ⁸⁵, κάποιοι επίσης πειραματίζονταν αυτοσχεδιαστικά, αλλά και από τις δυο πλευρές του τζαμιού ταυτόχρονα. Ο Pierre Henry, από τη μεριά του στούντιο έπαιζε προετοιμασμένο πιάνο και εγώ ο ίδιος από την πλευρά του ηχολήπτη έπαιζα⁸⁶ μια εντελώς ανορθόδοξη κλίμακα πάνω στους δίσκους του 1948. Έτσι «μαγειρεύτηκε» αυτό που αποκαλέσαμε με μετριοφροσύνη *Bidule en ut*⁸⁷:

68 απόσπασμα του Bidule en ut του Pierre Schaeffer και του Pierre Henry

Θα μπορούσαμε λοιπόν να προσπαθήσουμε να κάνουμε μουσική και από τις δύο πλευρές του διαχωριστικού, αλλά θα μπορούσαμε επίσης να το κάνουμε και στο κατώφλι μιας πόρτας που, απ' ό,τι φαίνεται, ποτέ πριν οι θόρυβοι δεν είχαν μπορέσει να διαβούν για να αποκτήσουν πρόσβαση στο μουσικό πεδίο. Δεν είναι εκεί η είσοδος για τους μουσικούς. Στην καλύτερη περίπτωση, είναι η είσοδος «δια τους προμηθευτές».⁸⁸

69 απόσπασμα του Porte grince⁸⁹ του Jean-Pierre Toulrier

Έτσι, ο θόρυβος χτυπά την πόρτα της μουσικής, την κάνει να στριγκλίζει, να στενάζει. Εξ' ου και η φιλοδοξία να οικειοποιηθούμε αυτούς τους θορύβους, να τους επιβάλλουμε τα δικά μας μέτρα: εξ' ου η ιδέα που φαίνεται λογική και θ' αποδειχθεί φαιδρή, του να κατασκευάσουμε κλίμακες με οποιονδήποτε και οτιδήποτε.

Έτσι αυτός ο σκύλος:

⁸⁴ Τρεις Χοροί

⁸⁵ Στο στούντιο που υπήρχε σε αυτή τη διεύθυνση στο 7^ο Διαμέρισμα του Παρισιού εγκαταστάθηκαν (επαγγελματικά) το 1960 ο Σεφέρ και ο Ανρί.

⁸⁶ στο γαλλικό κείμενο *fuguais* από το *fuga* «φυγή»

⁸⁷ 'Μπιντλ αν ύτ' σημαίνει «πραγματάκι ή (κομματάκι) σε ντο »

⁸⁸ Η είσοδος για τους προμηθευτές στα καταστήματα είναι συνήθως η «πόρτα υπηρεσίας» ή η πίσω πόρτα, όχι δηλαδή αυτή που διαβαίνει ο πελάτης.

⁸⁹ Πόρτ γκράνς, «Πόρτα που τρίζει»

70 γαύγισμα

Μετατρέπεται τώρα σ' ένα σκύλο - γνώστη:

71 «λυρικός» σκύλος

Σπαρακτικές απόπειρες, υποκείμενες στην διάσημη ρήση ότι «όσον αφορά τις εφευρέσεις, προχωρούμε στο μέλλον πισωγυρίζοντας⁹⁰». Τέτοιου είδους μαστορέματα δε θα μπορούσαν παρά να προκαλέσουν την περιφρόνηση των ειδικών. Και πώς να αντέξεις; Ποιες διδασκαλίες να αποκομίσει κανείς από αυτά τα ευρήματα που τόσο γρήγορα καταρρίφθηκαν από μια αποτυχία;

ΔΕΥΤΕΡΗ ΙΔΕΑ: ΓΕΝΙΚΕΥΣΗ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ

Οι αποτυχίες που προηγήθηκαν εξηγούνται εύκολα: «Ο ωκεανός των ήχων εμπρός μου», είχε πει ο γερμανός Μάγκερ⁹¹ [Mager]· αυτό τον ωκεανό, θέλουμε να τον αδειάσουμε με το κουταλάκι του γλυκού.

Ταυτίζουμε χωρίς σύνεση το συγκεκριμένο και το αφηρημένο. Ένας θόρυβος, τυχαία διαχωρισμένος από το ηχητικό ανέκδοτο, δε θα μπορούσε να μπει τόσο γρήγορα σε μια μουσική δομή της οποίας οι νόρμες έχουν αναπτυχθεί μέσα από αιώνες χρήσης. Η φύση εδώ αντιτίθεται στον πολιτισμό.

Βρίσκουμε λοιπόν τρία ρεύματα σκέψης. Τους Ιταλούς Θορυβιστές⁹², προσφάτως, που ήθελαν να χρησιμοποιήσουν το θόρυβο μέσα στη μουσική. Τους «ηλεκτρονικούς» σήμερα,

⁹⁰ «en matière d'invention, on entre dans l'avenir à reculons» Πρόκειται για μία φράση που αποδίδεται στο Γάλλο συγγραφέα, φιλόσοφο και επιστημολόγο Πώλ Βαλερύ [Paul Valéry]

⁹¹ Ο συγγραφέας αναφέρεται προφανώς στο γερμανό εφευρέτη και μουσικό Jörg Mager που το 1926 δημιούργησε το ηλεκτρονικό όργανο *Sphärophon*, για το οποίο μάλιστα ο Rimsky-Korsakov συνέθεσε κάποια πειραματικά έργα. Αργότερα εξέλιξε το *Partiturophon* και το *Kaleidophon*, που χρησιμοποιήθηκαν σε θεατρικές παραγωγές πριν καταστραφούν κατά τη διάρκεια του Β' ΠΠ. Ο Mager επέκτεινε την ηχητική παλέτα που ήταν διαθέσιμη στους συνθέτες της εποχής, αφού οι μηχανές του μπορούσαν να παράγουν μικροτόνους και συγχορδίες glissando. Στον Μάγκερ ανατέθηκε η παραγωγή των ήχων καμπάνας για την παραγωγή του Πάρισαλ του Βάγκνερ στο Μπαίροϊτ.

⁹² Αναφέρεται στους Φουτουριστές βλ. και <http://www.decadence.gr/oldsite/fanzine/Noise.htm>

που θέλουν να τον οικειοποιηθούν, να τον υποβάλλουν στις παραμέτρους των σχεδίων τους. Εμάς, που σκεφτόμαστε να γενικεύσουμε τις νόρμες του μουσικού, υπό την προϋπόθεση να περιορίσουμε την επιλογή του ήχου μας, σε αυτά που αποκαλούμε κατάλληλα αντικείμενα. Ιδού κάποια τέτοια αντικείμενα:

72 σειρά από σύνθετους ήχους

Τέτοια ηχητικά αντικείμενα είναι τόσο απομακρυσμένα από το φυσικό τους περιβάλλον⁹³ όσο το Σολφέζ από τον Ντανχάουζερ [Danhauser]⁹⁴. Τους αξίζει να ακούγονται ως αυτόνομα οντότητες· δηλαδή δεν υπάρχουν για να μας πληροφορούν σχετικά με εξωμουσικά γεγονότα, περισσότερο απ' ότι ο ήχος ενός βιολιού. Παραπονούμαστε ότι είναι υπερβολικά πλούσιοι; Εδώ είναι φτωχότεροι αλλά πιο πειθήνιοι, στο αριθμητικό πληκτρολόγιο της ηλεκτρονικής σύνθεσης:

73 ηλεκτρονικοί ήχοι

Έτσι θα μπορούσαν να βρίσκονται αντιμέτωπες, όπως έγινε μεταξύ του 1950 και του 1960, δύο γενικεύσεις της αντίληψης περί μουσικής: μια ονόματι συγκεκριμένη, η άλλη ονόματι ηλεκτρονική. Στείρα αντιπαράθεση θα υπάρξει μεταξύ των δύο αισθητικών αν και προς στιγμήν η διαφορά είναι θέμα χρησιμοποιούμενης τεχνικής. Πώς να χρησιμοποιήσει κανείς με τόση επιδεξιότητα, αυτές τις δυο πηγές, αυτούς τους δυο πρωτάκουστους πόρους; Ποιο είναι τελικά το κοινό τους σημείο, η κοινή τους μέθοδος ανάλυσης;

Δεν θα φτάσουμε εκεί τόσο εύκολα, γιατί πριν να ανακαλύψουμε τη μοναδική αναγκαία έννοια που είναι κοινή σε όλα τα μουσικά όντα - αυτή του αντικειμένου, πρέπει πρώτα να επιμείνουμε υπομονετικά να εγκαταλειφθούν κάποιες αξιωματικές ιδέες. Ανάμεσα σ' αυτές τις συνδέσεις, ανάμεσα σε αυτές τις συγχύσεις, φοβερότερη είναι αυτή που συνδέει το αποτέλεσμα με το αίτιο, τη νότα με το όργανο.

⁹³ l'anecdote naturaliste

⁹⁴ Adolphe Danhauser, συγγραφέας του κλασσικού εισαγωγικού συγγράμματος *Abrégé De La Théorie de la Musique*, [Επιτομή της Θεωρίας της Μουσικής], που ανατυπώνεται ακόμα και σήμερα και του οποίου τελευταία βελτιωμένη έκδοση κυκλοφόρησε το 1928 (ή 1929 σύμφωνα με το Σεφέρ, που αναφέρεται στο έργο εκτενώς στα κεφάλαια 9.3 έως 9.5 σελ 162-167 της Πραγματείας).

ΤΡΙΤΗ ΙΔΕΑ: ΤΟ ΗΧΗΤΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΔΕΝ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΣΥΝΔΕΕΤΑΙ ΜΕ ΤΟ ΗΧΗΤΙΚΟ ΣΩΜΑ ΠΟΥ ΤΟ ΠΑΡΑΓΕΙ

74 3 ήχοι φύλλου μετάλλου

Οι κάποιοι ήχοι που μόλις ακούσαμε προέρχονται από το ίδιο ηχητικό σώμα. Αναφερόμαστε σε ένα φύλλο μετάλλου συνδυασμένο με μια τεντωμένη χορδή και χτυπημένο είτε με διάφορες μπαγκέτες, είτε με δοξάρι:

75 2 άλλοι ήχοι προερχόμενοι από το ίδιο μεταλλικό φύλλο

Πρόκειται πάλι για μια ηχοπαραγωγό διάταξη, όχι όμως απαραίτητα ένα μουσικό όργανο. Πράγματι, αφού η διάταξη αυτή δεν παρέχει μια έκταση που να αντιγράφει συμβατικές δομές, δε μας εγγυάται πια την παραγωγή ακολουθιών αντικειμένων που να είναι ταξινομήσιμες με βάση κάποιες αξίες. Παρέχει, αντίθετα, μια σημαντική ποικιλία διαφορετικών αντικειμένων των οποίων η διαφορετικότητα δεν δικαιολογείται από την κοινή καταγωγή τους:

76 2 άλλοι ήχοι (ίδιο μεταλλικό φύλλο)

Πρέπει λοιπόν να εκτιμήσουμε αυτή τη διαφορετικότητα, την ποικιλία της, να παραδεχτούμε τις διαφορές στη φόρμα, στη ματιέρα, στο κράτημα. Ας εξασκηθούμε λοιπόν στο να μην προστρέχουμε στα αίτια για ν' αντιμετωπίσουμε τα αποτελέσματα, και για να ανακαλύπτουμε στα αποτελέσματα της ηχηρότητας τα κριτήρια του αντικειμένου:

77 4 άλλοι ήχοι (ίδιο μεταλλικό φύλλο)

Με αυτό τον τρόπο, τα κριτήρια του αντικειμένου δεν θα συνδέονται με εκείνα του οργάνου, ένας ήχος δεν μπορεί να χαρακτηρίζεται επειδή και μόνο προέρχεται από τις δονήσεις του ξύλου ή του μπρούτζου, μιας χορδής ή μιας μεμβράνης. Όλο το ενδιαφέρον βρίσκεται στη σύγκριση των αντικειμένων που μοιάζουν μεταξύ τους, ακόμα κι αν

προέρχονται από διαφορετικά ηχητικά σώματα.

Δεν υπάρχει τίποτα καλύτερο, για να ξεχάσουμε αυτές τις «καταβολές», από την ανωνυμία της μαγνητικής ταινίας. Θα παίξει στο εξής το ρόλο της σκηνής του Πυθαγόρα που έκρυβε τον αγορευτή, κάλυπτε τις χειρονομίες του και δεν άφηνε παρά μόνο τις αισθήσεις να αναδυθούν στην επιφάνεια.⁹⁵

Αλλά η μαγνητική ταινία κρύβει μια ακόμα έξυπνη παγίδα. Θα πέφταμε σε αυτή αν θεωρούσαμε την ίδια την ηχογράφηση σαν αντικείμενο, ή ακόμη εάν ανακατεύαμε μέσα στο ίδιο μαγνητικό κομμάτι, καινούργια αντικείμενα προερχόμενα από οργανικά αίτια με νέα πιθανά αντικείμενα.

ΤΕΤΑΡΤΗ ΙΔΕΑ: ΤΟ ΗΧΗΤΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΠΙΑ ΤΟ ΕΓΓΕΓΡΑΜΜΕΝΟ ΤΜΗΜΑ

Του μοιάζει όμως πολύ. Σκεφτόμαστε να το κρατήσουμε στη χούφτα και, πραγματικά, αυτό το τμήμα διαβασμένο στην ίδια ταχύτητα, ανασυνθέτει πιστά το αρχικό ηχητικό φαινόμενο:

78 αντικείμενο «μάρτυρας»

Αυτό το τμήμα της μαγνητικής ταινίας δεν είναι απλά μια μνήμη· γίνεται πηγή και μουσικό όργανο. Γι' αυτό όσο λίγο και αν τροποποιήσουμε τις ταχύτητες ανάγνωσης και το δυναμικό επίπεδο, δημιουργούμε χάρις σε αυτό άλλα αντικείμενα, τόσο διαφοροποιημένα από το αρχικό αντικείμενο όσο μπορούν να είναι τα αντικείμενα που προέρχονται από το ίδιο ηχητικό σώμα.

Να 'το διαφοροποιημένο – σε μεγαλύτερη και μικρότερη ταχύτητα:

79 το αντικείμενο 78 πιο γρήγορα και πιο αργά

Να ένα προοδευτικό φιλτράρισμα που μετακινεί τη μάζα του ήχου από τα ψηλά στα χαμηλά:

⁹⁵ Οι μαθητές του Πυθαγόρα χωρίστηκαν σε «ακουσματικούς» και «μαθηματικούς». «Ακουσματική μουσική» ονομάστηκε αναχρονιστικά από το Φ. Μπέλ η μουσική της οποίας τα γενεσιουργά αίτια δεν μπορεί κανείς να δει.

80 το αντικείμενο 78 μετακινημένο από φιλτράρισμα

Ποια είναι αυτή η συγγένεια που υπάρχει ανάμεσα σε αυτά τα αντικείμενα παρά τις διαφορές τους; Είναι μια συγγένεια μορφής και ματιέρας. Μορφή και ματιέρα, αυτά είναι τα αναγκαία κριτήρια μια μορφολογίας του ηχητικού.

Παρόλα αυτά, ξεκινώντας από την ίδια ταινία, ξέρουμε πώς να εξάγουμε όντα (αντικείμενα) των οποίων η μορφολογία θα είναι διαφορετική. Μια διαφοροποίηση στη μάζα θα μας δώσει ένα αντικείμενο που θα εξελίσσεται σε μια φυσική έκταση. Το υλικό του ήχου θα έχει χάσει το κριτήριο του της σταθερότητας.⁹⁶

81 το αντικείμενο 78 παραλλαγμένο σε φυσική έκταση

Αλλά με τέτοιες κατεργασίες διατηρούν ακόμα ένα ή περισσότερα κοινά χαρακτηριστικά με τον αρχικό ήχο. Ακόμη πιο ακραίες κατεργασίες το στρεβλώνουν:

82 το αντικείμενο 78 ομογενοποιημένο και επεκτεταμένο ως προς τη μάζα του

Μπορούμε, τέλος, να πάρουμε από την ίδια αυτή μαγνητοταινία, μετά από κοπή, τονική μετατόπιση και μοντάζ, μια ολόκληρη σειρά που προέκυψε από το ίδιο αντικείμενο, που όμως δεν θα έχει πια καμία σχέση με αυτό, ούτε ηχητική αλλά ούτε και μουσική:

83 το αντικείμενο 78 επεξεργασμένο⁹⁷ με μοντάζ

ΠΕΜΠΤΗ ΙΔΕΑ: ΟΧΙ ΣΤΗ ΣΥΓΧΥΣΗ ΗΧΗΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ

Ένα ηχητικό αντικείμενο ορίζεται από την αιτιώδη του συνέπεια· συμπίπτει με την σύντομη ιστορία ενός ακουστικού συμβάντος. Αυτό το γεγονός, όμως, δεν εξασφαλίζει την ενότητα

⁹⁶ fixé

⁹⁷ manipulé

του μουσικού αντικειμένου. Με αυτό τον τρόπο ένα μεταλλικό φύλλο χτυπημένο στην κόψη του, παράγει το αντικείμενο που ακολουθεί, την ενότητα του οποίου δε θα μπορούσε κανείς να αμφισβητήσει:

84 ήχος μεταλλικού φύλλου με οξεία φασματική συνιστώσα⁹⁸

Παρατηρούμε αμέσως ότι αυτό το ηχητικό αντικείμενο περιέχει τουλάχιστον δυο μουσικά αντικείμενα που φανερώνονται τώρα στην πιο αυθόρμητη μουσική μας κρίση. Αυτός ο νοητικός διαχωρισμός σε δυο αντικείμενα δεν οφείλεται στη φύση των πραγμάτων και θα μας δημιουργούσε μάλλον κάποια δυσκολία να τον πραγματοποιήσουμε φυσικά με φιλτράρισμα. Ένα ψηλό φιλτράρισμα θα διατηρήσει τα κυριότερα κριτήρια της ατάκας:

85 το 84 μετά από φιλτράρισμα υψιπερατό

Το αντίθετο φιλτράρισμα δε θα διατηρήσει τίποτα παρά το χαμηλό συχνοτικά συντονισμό:

86 το 84 μετά από φιλτράρισμα χαμηλοδιαβατό

Είναι η στιγμή να θυμηθούμε ότι οι μετατροπές στο φυσικό επίπεδο δεν εγγυώνται σε καμία περίπτωση μουσικά αποτελέσματα. Για ένα τέτοιο ήχο η μετατόπιση πετυχαίνει αλλά πάντα μένουμε έκπληκτοι από τις σχέσεις που εισαγάγει στα συστατικά του αντικειμένου.

87 το 84 μεταφερμένο κατά μιάμιση οκτάβα προς τα πάνω

Ας είμαστε προσεκτικοί επίσης με τις χρονικές κοπές. Ένας μαγνήτης σπασμένος σε κομματάκια είναι πολλοί μαγνήτες. Έτσι ένα ηχητικό αντικείμενο τεμαχισμένο σε τρία δίνει τρία νέα αντικείμενα που καθένα έχει μια αρχή, ένα σώμα και ένα τέλος:

⁹⁸ Partiel, στα αγγλικά partials είναι οι αρμονικές και μη αρμονικές συχνότητες του ήχου.

88 *σύνθετο αντικείμενο, ακολουθούμενο από τρία αντικείμενα τα οποία δημιούργησε με τεμαχισμό*

ΕΚΤΗ ΙΔΕΑ: ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ

Αναγνωρίζουμε επομένως χωρίς καθόλου δισταγμό ότι κάθε ακρόαση διαφέρει από άτομο σε άτομο και ακόμη ότι ο καθένας ακούει με διαφορετικούς τρόπους. Πρέπει λοιπόν να παραδεχτούμε την αντικειμενικότητα του αντικειμένου, δηλαδή ότι κάτι μέσα στο αντικείμενο αντιστέκεται σε αυτές τις προσεγγίσεις, σαν κτίσμα ακλόνητο, επιτρέπει σε διαφορετικούς ακροατές, όπως και σε πολλές ακοές, να αντιμετωπίσουν τόσες πλευρές όσοι υπήρξαν και οι σκοποί που αυτό έφερε κατά τη διάρκεια των πολλαπλών προσεκτικών ακροάσεων ή τους σκοπούς αυτών⁹⁹. Ας κάνουμε το πείραμα, επαναλαμβάνοντας δύο φορές το ίδιο, εμφανώς αρκετά απλό, αντικείμενο, στην πραγματικότητα πλουσιότερο στην δεύτερη ακρόαση:

89 « *λεπτός ήχος* » (2 φορές)

Θα προσπαθήσουμε τώρα να υπογραμμίσουμε όλα τα διαθέσιμα προς ακρόαση στοιχεία σε ένα τέτοιο ήχο. Ας κατασκευάσουμε διάφορες παραλλαγές του ήχου που μόλις ακούσαμε, τονίζοντας με τη σειρά το τάδε ή δείνα χαρακτηριστικό. Θέλουμε, για παράδειγμα, να επιμείνουμε στη γενική φόρμα του αντικειμένου;

90 *φόρμα τονισμένη, έπειτα φόρμα επίπεδη¹⁰⁰ (πεπλατυσμένη)*

Ας μην επιμείνουμε άλλο στη φόρμα: θέλουμε, αντίθετα, να εκτιμήσουμε τη *μάζα* του. Να 'τη, απλωμένη, πιο παχιά:

⁹⁹ les multiples attentions ou intentions d'entendre

¹⁰⁰ aplati

91 μάζα απλωμένη

Θέλουμε να υπογραμμίσουμε, επί του παρόντος, το κριτήριο της κοκκώδους υφής που θα βρούμε την ίδια στιγμή στους παλμούς του κρατήματος και στο τρεμόπαιγμα του απόηχου; Ιδού οι δυο πλευρές του κόκκου, τεχνητά ενισχυμένες:

92 κόκκος ενισχυμένος

Θέλουμε τώρα να χαρακτηρίσουμε το αρμονικό ηχόχρωμα; Ιδού μια παραλλαγή όπου το χρώμα αλλάζει:

93 αλλαγή του αρμονικού ηχοχρώματος

Θέλουμε να παρατηρήσουμε ότι αυτός ο ήχος είχε μια « μικροκίνηση» ¹⁰¹ αρκετά διακριτική; Να 'τη σε μεγέθυνση (με υπερβολή):

94 μικροκίνηση υπερβαλλόμενη

Θέλουμε, τελικά, να ανακεφαλαιώσουμε αυτά τα διαφορετικά χαρακτηριστικά, που το καθένα είναι λίγο αυξημένο; Ορίστε μια ποικιλία πιο επίμονη:

95 παραλλαγή που αγγίζει ταυτόχρονα το σύνολο των προηγούμενων χαρακτηριστικών

Αυτό που μόλις συνειδητοποιήσαμε, από τις τεχνητές μετατροπές και τις χειρουργικές τελικές ρυθμίσεις, δεν έχει παρά καθαρά παιδαγωγικό σκοπό. Προϋποθέτει στιγμιαίες ακροάσεις -ολοένα πιο προσεκτικές σε συγκεκριμένα επίπεδα- οι οποίες και θα επιφέρουν το ίδιο αποτέλεσμα με μια συνεχή σειρά ακροάσεων.

¹⁰¹ Για την απόδοση της λέξης allure, βλ. και συνοδευτικό κείμενο

ΕΒΔΟΜΗ ΙΔΕΑ: ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΝΟΤΑΣ

Οι προηγούμενες ασκήσεις αναφέρονται σε μια μορφολογία του ηχητικού αντικειμένου σε σχέση με τις παραλλαγές ενός ίδιου αντικειμένου. Πρέπει να εξασκηθούμε εξίσου και με διαφορετικά αντικείμενα. Με αντικείμενα όμως υπερβολικά διαφορετικά, θα αποτυγχάναμε. Άλλως ειπείν, η μορφολογία διεκδικεί μια κάποια αρμονία χαρακτηριστικών μέσα στον τύπο που εξετάστηκε. Αλλά τι είναι ο τύπος ενός αντικειμένου; Τι σημαίνει αντικείμενα του ίδιου τύπου αν όχι αυτά που έχουν κάποια κοινά μορφολογικά γνωρίσματα; Μορφολογία και τυπολογία είναι αλληλένδετες και δε μπορούν να αναπτυχθούν παρά μέσω διαδοχικών προσεγγιστικών εκτιμήσεων. Ας μη βαρύνουμε τον ακροατή με τις μακριές περιδιαβάσεις που έπρεπε να γνωρίσουμε, για να τον οδηγήσουμε από την αρχή ως στην κεντρική ιδέα της τυπολογίας μας. Ασχολείται με ένα τύπο αντικειμένου που απαντά στην ονομασία «σύνθετη νότα». Τι είναι μια σύνθετη νότα;

96 παραδείγματα σύνθετων νοτών (κρουστών)

Ας μη μπερδέψουμε πάνω απ' όλα σύνθετη νότα και κρούση. Οι κρατημένοι ήχοι απαντούν εξίσου καλά στον ίδιο τύπο της σύνθετης νότας:

97 άλλα παραδείγματα σύνθετων νοτών (κρατημένων)

Αυτό το είδος αντικειμένου πληροί λοιπόν δύο κριτήρια: είναι μια νότα, δηλαδή μια κλειστή φόρμα και είναι και μια σύνθετη νότα, της οποίας η μάζα καταλαμβάνει μέσα στην έκταση μια σταθερή θέση, αν και μη τονική. Ο ίδιος τύπος περιλαμβάνει λοιπόν υποκείμενα πιο φτωχά και πιο πλούσια («κριτήριο του υλικού-ματιέρας»):

98 σύνθετες νότες περισσότερο ή λιγότερο πλούσιες

Αυτά τα παραδείγματα παρουσιάζουν περισσότερο ή λιγότερο πρωτότυπα δυναμικά προφίλ («κριτήριο της φόρμας»):

99 σύνθετες νότες με περισσότερο ή λιγότερο προφίλ

Είναι καταρχάς εύκολο να συμφωνήσουμε σε μια ορολογία. Θα ονομάζουμε «σύνθετο αντικείμενο¹⁰³» τα είδη των συγχορδιών που σχηματίζονται από αντικείμενα που έχουν πάνω-κάτω ενωθεί τις ίδιες στιγμές στο ίδιο προφίλ. Ιδού ένα σύνθετο αντικείμενο - θα το ακούσουμε πρώτα- και μετά τα δύο συνθετικά του:

02 σύνθετο αντικείμενο και τα συνθετικά του

Όταν δύο αντικείμενα συνδυάζονται με διαδοχική συνένωση και αυτό που σχηματίζεται είναι περισσότερο μια μελωδία, παρά μια συγχορδία, θα πούμε ότι αποτελεί ένα σύμπλοκο αντικείμενο. Να ένα σύμπλοκο αντικείμενο, ακολουθούμενο από τα δυο συστατικά του:

03 σύμπλοκο αντικείμενο και τα συστατικά του

Αυτές είναι συνταγές κατασκευής με την έννοια του θέματος¹⁰⁴. Όσον αφορά την ερμηνεία¹⁰⁵, ένα αντικείμενο πολύπλοκο και συγκροτημένο ουδόλως επιτρέπει την ανάλυσή του. Μόνο τα λιγότερο συμπαγή αντικείμενα θα μας επιτρέψουν να τα εντάξουμε σε μια θεωρία, ιδίως, αν υπάρχει η δυνατότητα, τα αντικείμενα που τα συνθέτουν να είναι διαθέσιμα προκαταβολικά για ακρόαση:

¹⁰² Αναφέρεται σε «μουσικό σύνολο»

¹⁰³ Objet composé: έχει κατασκευαστεί, από σύνθεση αντικειμένων, το ένα πάνω από το άλλο.

^{104,65} Θέμα και Ερμηνεία:

«Ζεύγος συμπληρωματικών δραστηριοτήτων, σχετιζόμενα αντίστοιχα με το «Πράττω» και το «Ακούω». Το Θέμα συνίσταται στο να φτιάχνει κανείς ήχους, να τους κατασκευάζει, να τους ηχογραφεί, κτλ, σύμφωνα με ένα σχήμα, μια σημειογραφία, μια πρόθεση. Η Ερμηνεία συνίσταται στο να τους ακούει κανείς και να επιχειρεί να βρίσκει με ακρίβεια την αντίληψη που έχουμε επ' αυτών για να τους περιγράψει με λέξεις όσο πιο ρητά γίνεται (460-461)».

Chion, M., 1983, Guide des Objets Sonores: Pierre Schaeffer et la Recherche Musicale, INA GRM/Buchet Castel, σελ 90 Μετάφραση Γ. Φραγκίσκος

Βλ επίσης κεφ XXII σελ 390-397

⁵ Βλ και σελ 141-142 ibid, incident/accident, όπου το πρώτο θεωρείται «στόλισμα» ενώ το δεύτερο «ενοχλητικό»

04 αντικείμενο λιγότερο συμπαγές: α) συστατικά β) πρωτότυπο

Ένα τελευταίο πείραμα αποδεικνύει την ψυχολογική βάση που ορίζει το αντικείμενο. Αν ένα αντικείμενο μόλις αναταράχτηκε όπως αυτό εδώ:

05 πιτσικάτο αλλοιωμένο

ή ακόμα όπως αυτό εδώ:

06 ήχος από λαμαρίνα αλλοιωμένος

το αυτί, αμέσως, θα ξεχωρίσει ένα συμπληρωματικό γεγονός που έρχεται να χαραχθεί επάνω στο κύριο γεγονός. Μας εξυπηρετεί να πούμε ότι ένα τέτοιο αντικείμενο, φέρει μια «αλλοίωση¹⁰⁶». Τέτοιου είδους αντικείμενα, ακόμα και αλλοιωμένα, προσλαμβάνονται ως σύνολο από το μουσικό αυτί. Σε άλλες περιπτώσεις, όμως, το μυαλό μας απορρίπτει κάποιες ανεπιθύμητες ηχητικές λεπτομέρειες. Πρόκειται για ένα τεχνικό «**συμβάν**» στο οποίο αρνούμαστε οποιαδήποτε μουσική προέκταση:

07 ήχος επηρεασμένος από ένα τεχνικό συμβάν

Τέτοιες είναι, σε μια σύντομη παρουσίαση, αυτές οι θεμελιώδεις έννοιες μεταξύ των οποίων πρέπει να αποφύγουμε οποιαδήποτε σύγχυση: ηχητικά σώματα και φυσικοί χειρισμοί από τη μια μεριά, ηχητικό αντικείμενο και μουσικό αντικείμενο από την άλλη. Βλέπουμε ότι μια μορφολογία του ηχητικού, μια ακουολογία¹⁰⁷ θα μπορούσε κανείς να πει, προηγείται του μουσικού: δεν είναι πια ακουστική, αλλά ακόμα δεν είναι και μουσική.

¹⁰⁶ Accident

¹⁰⁷ Ο Σιόν (1983:94) αναφέρει: «Νεολογισμός [...](που)...θα έχει σαν αντικείμενο τη μελέτη των μηχανισμών της ακοής, τις ιδιότητες των ηχητικών αντικειμένων και των μουσικών δυνατοτήτων τους στο φυσικό αντιληπτικό πεδίο του αυτιού. (Μετάφραση Γ. Φραγκίσκος)

08 ΟΓΔΟΟ ΘΕΜΑ ΓΙΑ ΣΚΕΨΗ: ΤΥΠΟΛΟΓΙΑ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ

ΠΡΩΤΗ ΙΔΕΑ: ΤΟ ΘΕΜΑ ΚΑΙ Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ

Όσον αφορά το θέμα, βρισκόμαστε σε μια πολύ εύκολη θέση. Οπλισμένοι με μια παρτιτούρα, και χρησιμοποιώντας μια πεπειραμένη ορχήστρα, μπορούμε να προτείνουμε όλα τα είδη των συνδυασμών οργάνων, χάρη σε μια όλο και πιο λειτουργική μουσική σημειογραφία. Δημιουργούμε έτσι αντικείμενα ολοένα πιο περίπλοκα:

09 *Πολύπλοκη ακολουθία ορχήστρας, απόσπασμα του Sigma (Ivo Malec)*

και τους δίνουμε προφίλ όλο και πιο θεληματικό:

10 «ηχοκράτης» οργανικός με προφίλ (Luc Ferrari)

Όσον αφορά την ερμηνεία, η αποκωδικοποίηση τέτοιων κλάστερ¹⁰⁸ ήχων που συνεχώς χρησιμοποιούνται στη σύγχρονη μουσική, θέτει ένα δυσεπίλυτο πρόβλημα και φέρνει σε δύσκολη θέση όχι μόνο τον ερασιτέχνη, αλλά – ας μην αμφιβάλλουμε – και τον πιο έμπειρο επαγγελματία.

Αυτό που ο δυτικός μουσικός θεωρεί ζήτημα τιμής να ξέρει να καταγράφει, ξέρει αντίστοιχα και να το ακούει; Αντίστροφα, ακούει πολύ καλά αυτό εδώ, που παρόλο που είναι πιο εύκολο, δεν ξέρει να το γράψει:

11 *ρούλο*¹⁰⁹ σε ταμ-ταμ συνεχιζόμενο για ώρα

Αφού συναντούμε στις εδώ ορχήστρες αυτά τα ξενόφερτα ταμ-ταμ, ας μην τα θεωρήσουμε μουσικά υπανάπτυκτα. Ας μην μείνουμε ικανοποιημένοι κατατάσσοντας τα, χονδρικά, στα μπάσα ταμ-ταμ. Αυτή η πλημμελής ονομασία καλύπτει την αμηχανία μας: δε μπορούμε να περιγράψουμε αυτό που δε μπορούμε να γράψουμε μουσικά, και εννοείται ότι γι' αυτό φταίει η μουσική μας στίξη, που συλλαμβάνεται αδιάβαστη. Ας παραδεχθούμε τα όριά της: εκτός του ότι δεν έχει τις γνώσεις να περιγράψει ένα ταμ-ταμ, δε θα ήξερε να περιγράψει

¹⁰⁸ cluster στα αγγλικά είναι μια 'ομοειδής ομάδα', χρησιμοποιείται στη μουσική για να περιγράψει μια ομάδα από νότες που παιγμένες ταυτόχρονα, δεν σχηματίζουν απαραίτητα συγχορδία

¹⁰⁹ γρήγορο παίξιμο σε τύμπανα, από το αγγλικό "roll"

ένα κλάστερ από νότες, στις χαμηλές του πιάνου για παράδειγμα, σαν μια συγχορδία τονικών ήχων. Μια τέτοια ομάδα από ήχους μοιάζει έντονα με ένα κτύπημα λαμαρίνας:

12 ήχοι λαμαρίνας και πιάνου

Δε θα μπορούσαμε επομένως να απλουστεύσουμε το ηχητικό σύμπαν σε ένα σύστημα τόσο ιδιαίτερων σημάτων. Πρέπει, αντίθετα, και με θάρρος, να πάρουμε απόσταση από αυτό το σύμπαν για να αναπτύξουμε ένα νέο σύστημα αξιών, πιο γενικευμένο, που θα εμπεριέχει πάντως -χωρίς αμφιβολία- και σαν περίπτωση ιδιαίτερη και ξεχωριστή, τις παραδοσιακές αξίες.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΙΔΕΑ: ΚΑΝΟΝΕΣ ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗΣ ΤΩΝ ΗΧΗΤΙΚΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ

Το να συνοψίσεις τον ηχητικό κόσμο έχει κάτι το τρομαχτικό. Ας προσδεθούμε σε ένα ασφαλές πλαίσιο. Μπορούμε αρχικά να εξετάσουμε τον ήχο σαν αποδεικτικό στοιχείο ή επίσης και για τις σημασίες τις οποίες φέρει, ή τελικά ν' ακούσουμε τον ήχο για αυτό που είναι, στο πλαίσιο μιας πολύ ιδιαίτερης συμπεριφοράς, που ονομάσαμε περιορισμένη¹¹⁰ ακοή. Αυτή η ακοή δεν σχετίζεται παρά με τα αποτελέσματα του ήχου: φόρμα και ματιέρα του αντικειμένου που αντιλαμβανόμαστε. Στο επίπεδο του ηχητικού, επομένως, δεν θέλουμε να προκαταλάβουμε τόσο γρήγορα τρεις προθέσεις τόσο ανόμοιες, που στρέφουν την περιέργειά μας είτε προς τις πηγές του θορύβου, είτε προς τις σημασίες της ομιλίας, είτε προς την εσωτερική αξία των ήχων. Θα θέλαμε να ανακαλύψουμε ένα κανόνα που θα ήταν εφαρμόσιμος προσωρινά σε όλη την ηχητική αλυσίδα και θα επέτρεπε να αποκόψουμε από εκεί το ακατέργαστο¹¹¹ στοιχείο, απομονωμένο από τις δομές του, που αποκαλούμε ακριβώς το ηχητικό αντικείμενο. Όμως ένα αντικείμενο καθορίζεται πάντα από τις δομές στις οποίες ανήκει. Ένας κρίκος είναι πάντα αλυσοδεμένος στην αλυσίδα που διαμορφώνει. Ας σιγουρευτούμε γι' αυτό, με τα παραδείγματα που ακολουθούν, και που ανακεφαλαιώνουν, σχηματικά, τους τρεις κόσμους της ανθρώπινης και της ζωικής γλώσσας, της μουσικής και του θορύβου:

¹¹⁰ αφηρημένη στο CD 2

¹¹¹ brut

13 4 παραδείγματα ηχητικών αλυσίδων (ομιλούμενη γλώσσα, κελάηδισμα πουλιού, μουσική, θόρυβος)

Με αυτά παραδείγματα εξακριβώνουμε αμέσως, πόσο διαφορετικές είναι οι προθέσεις της ακοής μας: για τη γλώσσα, πρέπει για να γίνει καταληπτό αυτό που λέμε – κάτι που δυστυχώς δε μας επιτρέπεται για τη γλώσσα των πουλιών· για τη μουσική, γνωρίζουμε καλά ότι την ακούμε γι' αυτό που είναι, και όχι σαν όχημα ενός συγκεκριμένου μηνύματος· τέλος, ο θόρυβος¹¹², ακριβώς όπως η γλώσσα, περιλαμβάνει έναν κώδικα που παραπέμπει, από τις ενδείξεις που παρέχει, σε μια ιστορία που διηγείται. Χωρίς προφυλάξεις, απομονώνουμε τα αντικείμενα αυτών των αλυσίδων αυθόρμητα. Για τη γλώσσα, μονάδα θα θεωρούσαμε τη λέξη, στοιχείο του νοήματος:

14 μια λέξη

για το εξωτικό πουλί, θα προτείνουμε το τιτίβισμα:

15 πιπίβισμα

για τη μουσική, τη νότα, εκτός αν προτιμάμε τη συγχορδία ή το μοτίβο:

16 νότα, συγχορδία, μοτίβο

Και για το θόρυβο, το σύνολο των δεικτών που αναφέρονται σε μια αιτία την οποία αποκαλύπτουν:

17 πάτημα του πεντάλ του γκαζιού

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι οι μονάδες που ξεχωρίζουμε έτσι, σε σχέση με το περιβάλλον τους, ικανοποιούν ένα κάποιου είδους αξιωματικό σόφισμα, με κάθε αλυσίδα να μη μας

¹¹² Ο θόρυβος χρησιμοποιείται με την έννοια concert des bruit, όχι την έννοια του Σάννον αλλά ήχους, που έχουν ποιητικό αίτιο στο οποίο παραπέμπουν.

δίνει παρά τα συγκεκριμένα στοιχεία της: στοιχείο του νοήματος, γλωσσικού ή μουσικού, ή της αναφοράς στο ποιητικό αίτιο του ήχου. Αν θέλουμε να διεισδύσουμε στο βάθος του ίδιου του ήχου, πρέπει να είμαστε πολύ πιο απαιτητικοί, αλλά αντίθετα, αν θέλουμε να γενικεύσουμε, θα πρέπει να μειώσουμε πολύ τις απαιτήσεις μας: να απαρνηθούμε τα νοήματα του ήχου, να μην παίρνουμε πλέον βοήθεια από το ηχητικό περιβάλλον και να βρούμε κριτήρια ταυτοποίησης των ηχητικών αντικειμένων που να είναι αντίθετα προς τις συνήθειες της αυθόρμητης ανάλυσης: Ιδού τέσσερα αντικείμενα έτσι απομονωμένα μέσα στις προηγούμενες αλυσίδες, υποκείμενες σε ένα μοναδικό κανόνα που λέγεται « άρθρωση-πίεση » και που έχει την τάση να διακόπτει την αλυσίδα κάθε στιγμή που δημιουργείται μια ενεργητική ασυνέχεια:

18 4 δείγματα: συλλαβή, φωνή πουλιού, νότα, επιτάχυνση

Αποκτούμε έτσι, τουλάχιστον θεωρητικά, ένα κοινό κανόνα εφαρμόσιμο σε όλα αυτά τα άσχετα μεταξύ τους: την μονάδα ηχητικής εκπομπής. Συλλαβή ή κραυγή, οργανικός παλμός, κομμάτι θορύβου, τέτοιο είναι αυτό το συγκεκριμένο ηχητικό αντικείμενο, εφεξής απομονωμένο από την συμβατική ή συνήθη του έννοια, που μας παρουσιάζεται για μια ευρύτερη διερεύνηση του σύμπαντος των ήχων.

ΤΡΙΤΗ ΙΔΕΑ: ΜΟΥΣΙΚΑ ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΤΟΥ ΗΧΟΥ

Αλλά εδώ χρειάζεται προσοχή! Δεν προφτάσαμε καλά-καλά να οραματιστούμε μια γενίκευση των ηχητικών αντικειμένων με ένα εξαιρετικά δραστικό¹¹³ κανόνα προσδιορισμού τους, και θα πρέπει αμέσως να προσανατολίσουμε την επιλογή μας των ηχητικών κριτηρίων, με κριτήριο κάποια μουσική πρόθεση. Θα ήταν ανόητο να θέλουμε, πράγματι, να ταξινομήσουμε τον κόσμο των ηχητικών αντικειμένων χωρίς να έχουμε αποφασίσει κάποιο τελικό σκοπό.

Η έρευνα τέτοιων κριτηρίων συνίσταται στο να προσανατολίσουμε μουσικά το ζεύγος άρθρωση-πίεση, να το χαρακτηρίσουμε ποιοτικά και να διατηρήσουμε την πιο μουσική

¹¹³ brutal

πλευρά του. Η «άρθρωση», όταν αναφερόταν στη γλώσσα, είχε σκοπό να χαρακτηρίσει τα σύμφωνα. Θα παραμελήσουμε τα σύμφωνα για να δώσουμε σημασία σε αυτό που αποκαλούμε *κράτημα* για να μάθουμε αν η ενέργεια που χρησιμοποιείται τη στιγμή της άρθρωσης επικοινωνείται στιγμιαία ή με έναν τρόπο πιο διαρκή. Όσον αφορά την «επαφή», η γλώσσα ελάχιστα ασχολήθηκε να χαρακτηρίσει τον τόνο (της επαφής δηλαδή): Έμενε περισσότερο προσκολλημένη στο χρώμα των φωνηέντων. Αλλά εμείς, θα αγνοήσουμε αυτή την πλευρά της επαφής, για να διατηρήσουμε τη σταθερότητα στην φυσική έκταση.

Χάρη στην επιλογή αυτού του νέου ζεύγους κατηγοριοποίησης «κράτημα-τονισμός» θα μπορέσουμε να προσεγγίσουμε τα ηχητικά αντικείμενα που είναι συνδεδεμένα στις προηγούμενες αλυσίδες, στο όνομα αυτού που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «μουσικά κριτήρια του ηχητικού». Έτσι, συνδυάζοντας κρατημένη διάρκεια¹¹⁴ και σταθερό τόνο, μπορούμε να πλησιάσουμε:

19 4 παραδείγματα ηχητικών αντικειμένων κρατημένη διάρκεια-τόνος σταθερός, παρμένα αντίστοιχα από καθεμία από τις ακολουθίες στο 12

έπειτα, πάντα με κράτημα διαρκείας, ποικίλοι τόνοι:

20 4 άλλα παραδείγματα: κράτημα υποστηριζόμενο μεταβαλλόμενου τόνου

έπειτα, χωρίς κράτημα, ώσεις με σταθερό τόνο :

21 4 άλλα παραδείγματα: ώσεις με ίδιους τονισμούς

τελικά, παλμοί που διαφέρουν στον τόνο:

22 4 άλλα παραδείγματα: παλμοί με διαφορετικούς τονισμούς

Έχοντας στη διάθεσή μας αυτό το μπούσουλα, ξέρουμε εφεξής πώς να ταξιδέψουμε στον

¹¹⁴ entretien soutenu

ωκεανό των ηχητικών αντικειμένων και θα μπορέσουμε να εκλεπτύνουμε αυτήν την ταξινόμηση. Θα στραφούμε προς έναν -πολύ γενικό ακόμα- τομέα των αντικειμένων, αλλά παρόλα αυτά πιο κοντινό στο σκοπό μας: τον τομέα των αρμοζόντων αντικειμένων, που ενστικτωδώς αισθανόμαστε ότι είναι καταλληλότερα για τη μουσική.

ΤΕΤΑΡΤΗ ΙΔΕΑ: ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΤΗΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΑΖΑΣ

Φτάνουμε, έτσι, στην έννοια «χειρονομιακή¹¹⁵ κατασκευή», που αντιστοιχεί στην οργανική πραγματοποίηση του κρατήματος του ήχου. Αυτή η χειρονομία μπορεί να είναι η πιο σύντομη: κρούση ή πιτσικάτο και δεν έχει πολλή σημασία αν πρόκειται για χορδές, σχοινιά ή ξύλο, για τονικούς ή περίπλοκους ήχους. Όλα αυτά τα ηχητικά αντικείμενα έχουν προφανώς για κοινό παρονομαστή μια κατασκευή τύπου *κρούσης*.

23 5 σύντομοι ήχοι

Αντίθετα, οι κρατημένοι ήχοι επικαλούνται αμέσως μια κατασκευή στην οποία αποκαλύπτεται τόσο το αίτιο από τη οργανική χειρονομία του, όσο και ο μηχανισμός που τρέφει την ηχηρότητα.

24 3 ήχοι με διάρκεια

Αλλά η εναλλακτική λύση επιτρέπει έναν συμβιβασμό: μια σειρά ωθήσεων αποτελεί, εν τέλει, έναν ήχο σε *κράτημα*. Γνωρίζουμε μάλιστα, από τη θέα ενός δοξαριού σε αργή κίνηση, ότι είναι μια σειρά από μικρο-ωθήσεις που εξασφαλίζει τη υποστηριζόμενη διάρκεια, την πιο καθαρή τριβή. Ανάμεσα στον «παλμό» και τον «κρατημένο ήχο» τοποθετείται επομένως ένα τρίτο είδος κατασκευής, η λεγόμενη «επαναληπτική». Το πιο κοινότοπο παράδειγμα είναι αυτό του ρούλου των κρουστών:

¹¹⁵ gestuelle, βλέπε σ122 αρθρο 68, Chion, Guide des Objets Sonores

25 ρούλο στα μπόνγκο¹¹⁶

Αλλά έχουμε ήδη παρατηρήσει ότι ένα κοντραμπάσο στη χαμηλή έκταση περιέχει επίσης ένα κράτημα επαναλαμβανόμενο:

26 νότα κοντραμπάσου

και ότι υπάρχουν υβρίδια στα οποία συναρμολογούν τέλεια, κρατήματα τριβής ή επανάληψης:

27 ήχος λαμαρίνας που παρουσιάζει ένα κράτημα υβριδικό (συνεχής και επαναλαμβανόμενη τριβή)

Έχοντας έτσι περιγράψει τους τρεις τύπους κατασκευής που χαρακτηρίζουν το κράτημα, ας ορίσουμε τους τρεις τύπους *μάζας* που χαρακτηρίζουν τον τόνο.

Κάθε φορά που ο τόνος δεν θα είναι μόνο σταθερός (συγκεκριμένος), αλλά θα προκαλεί μια κυρίαρχη αντίληψη του τονικού ύψους, θα λέμε ότι αναφέρεται σε μια *μάζα* που προκαθορίζει τον «τονικό» χαρακτήρα και θα κατατάξουμε λοιπόν τους ακόλουθους ήχους, ανεξάρτητα από το ότι αυτός ο κυρίαρχος χαρακτήρας θα έχει φτωχύνει στο τρίτο παράδειγμα:

28 3 ήχοι τονικής μάζας

Απουσία ενός κυρίαρχου χαρακτηριστικού του ύψους, μια *μάζα* θα μπορέσει παρόλα αυτά να καταλάβει μια σταθερή θέση σε έκταση περισσότερο ή λιγότερο απλωμένη, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «παράλογη», επειδή δεν ανάγεται σε βαθμίδες. Θα λέγαμε ότι πρόκειται για μια «περίπλοκη *μάζα*». Με αυτόν τον όρο, θα χαρακτηρίσουμε επίσης

¹¹⁶ Ζεύγος αφρικάνικων κρουστών μικρού μεγέθους

πακέτα τονικών ενωμένα στενά και αξεδιάλυτα μεταξύ τους, αντίθετα από εκείνα που ανάγονται σε ένα ακόρντο:

29 3 ήχοι περίπλοκης μάζας

Τελικά, αν αυτή η μάζα εξελίσσεται στην έκταση, θα πούμε ότι αναφερόμαστε σε μια «ποικίλη μάζα»:

3 ήχοι διαφοροποιούμενης μάζας

ΠΕΜΠΤΗ ΙΔΕΑ: ΤΥΠΟΛΟΓΙΑ ΤΩΝ ΙΣΟΡΡΟΠΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ

Μόλις εφαρμόσαμε τυπολογικά κριτήρια με την έννοια της *ερμηνείας*, κατηγοριοποιώντας αντικείμενα διαφόρων προελεύσεων, χωρίς καμία έγνοια για αναφορά σε όργανα. Μπορούμε άραγε να προχωρήσουμε στο αντίστροφο πείραμα και να δημιουργήσουμε κατά βούληση αντικείμενα που απαντούν, όσον αφορά το θέμα, στα τυπολογικά μας σχέδια; Θα αποδεικνύαμε έτσι ότι δεν είμαστε όμηροι μιας «οργανοποιίας». Ας χρησιμοποιήσουμε λοιπόν διαδοχικά τόσο την ορχήστρα όσο και ένα προετοιμασμένο όργανο, ηχητικά σώματα κονκρέτ όσο και ήχους ηλεκτρονικούς, και ας συμπληρώσουμε 4 φορές στη σειρά τις εννέα περιπτώσεις ενός διπλού πίνακα συνάφειας, που διασταυρώνει τα τρία κριτήρια κατασκευής και τα τρία κριτήρια της *μάζας*. Ένας πρώτος πίνακας αρχίζει αυτήν την γενίκευση και, με παιδαγωγικό σκοπό, δίνει αρκετά απλά ορχηστρικά παραδείγματα, που ακόμη μπορούν να συμβολιστούν με την παραδοσιακή μουσική γραφή. Η πρώτη γραμμή αυτού του πίνακα, που συμβολίζεται από τα γράμματα N', N, N'', αντιστοιχεί στους τονικούς παλμούς, τους δημιουργημένους τονικούς και τους επαναλαμβανόμενους τονικούς:

31 3 τονικές νότες οργανικής προέλευσης: N'. N. N''

έπειτα η δεύτερη γραμμή: X', X, X'', πολύπλοκος παλμός, περίπλοκη μάζα που έχει διαμορφωθεί ως συνεχόμενη, περίπλοκη μάζα που έχει μορφοποιηθεί ως επαναλαμβανόμενη:

32 3 νότες περίπλοκες: X', X, X'', της ίδιας προέλευσης

έπειτα η τελευταία γραμμή: Y', Y, Y'', διαφορετικός παλμός, διαφορετική μάζα που έχει διαμορφωθεί ως συνεχόμενη, διαφορετική μάζα που έχει διαμορφωθεί ως επαναλαμβανόμενη:

33 3 διαφορετικές νότες: Y'. Y. Y'', της ίδιας προέλευσης

Ιδού τώρα ο ίδιος πίνακας, συμπληρωμένος με μουσικά αντικείμενα παρμένα από προετοιμασμένο πιάνο ή επεξεργασμένα μετά την ηχογράφηση.

N', N, N'':

34 3 τονικές νότες προετοιμασμένου πιάνου

X', X, X'':

35 νότες περίπλοκες προετοιμασμένου πιάνου

Y', Y, Y'':

36 3 νότες διαφορετικές από προετοιμασμένο πιάνο

Να λοιπόν, ακόμα πιο απομακρυσμένοι από την παραδοσιακή οργανοποιία, ήχοι συγκεκριμένης προέλευσης που ανταποκρίνονται στις ίδιες εννέα τυπολογικές περιπτώσεις. Με τη σειρά: τονικός παλμός, διαμορφωμένος τόνος¹¹⁷, επαναλαμβανόμενος τόνος:

37 3 τονικές νότες κονκρέτ προέλευσης

ώση περίπλοκη, περίπλοκη που έγινε συνεχής, περίπλοκη που έγινε επαναληπτική:

38 3 νότες περίπλοκες κονκρέτ προέλευσης

ώση διαφορετική, διαφορετική που διαμορφώθηκε ως συνεχής, διαφορετική που διαμορφώθηκε ως επαναλαμβανόμενη:

39 3 νότες διαφορετικές κονκρέτ προέλευσης

Και τέλος, ο ίδιος πίνακας για ήχους ηλεκτρονικής προέλευσης N', N, N":

40 3 τονικές ηλεκτρονικές νότες

X', X, X":

41 3 περίπλοκες ηλεκτρονικές νότες

Y', Y, Y":

¹¹⁷ tonique formée

ΕΚΤΗ ΙΔΕΑ: ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΥΠΕΡΒΟΛΙΚΑ Ή ΕΞΑΙΡΕΤΙΚΑ ΣΥΝΤΟΜΑ: ΧΡΟΝΙΚΑ ΚΡΙΤΗΡΙΑ

Όλοι οι προηγούμενοι πίνακες, παρατηρήστε,, προϋποθέτουν μια βέλτιστη διάρκεια, αυτή δηλαδή που ανταποκρίνεται καλύτερα στην ακουστική μνήμη, αξιοποιώντας τη φυσική καθυστέρηση απόσβεσης της νοητικής μας «οθόνης»¹¹⁸. Επίσης, ως προς αυτό, τα προηγούμενα αντικείμενα είναι καλά «ισορροπημένα». Όμως, μια χρονική ανισορροπία θα απορρίψει τα αντικείμενα από τον πίνακά μας, λόγω της όποιας υπερβολής στη διάστασή τους: υπερβολικά βραχεία ή υπερβολικά μακρά. Να μερικοί ήχοι υπερβολικά σύντομοι:

43 κύτταρο («Κ»)

Όσο λίγο και αν απομονωθούν, οι ήχοι θα ακουστούν καλύτερα αν παρουσιαστούν με μικρά περιθώρια σιωπής:

44 απομονωμένα στοιχεία του κυττάρου 43

Αυτό το κύτταρο είχε κατασκευαστεί, εν τέλει, από την προσέγγιση παλμών προερχόμενων από τα προηγούμενα παραδείγματα. Δεν είναι και τόσο μακριά από ένα κύτταρο πραγματοποιημένο από την ορχήστρα:

45 κύτταρο οργανικό

Κόβοντας δείγματα από θορύβους μπορούμε παρομοίως να πάρουμε κι άλλα κύτταρα:

46 κύτταρο παρμένο από το δείγμα 54

Η συμμετρική ανισορροπία προέρχεται από το μήκος των αντικειμένων, ή πιο συγκεκριμένα από τον πλεονασμό τους. Αν τα προηγούμενα παραδείγματα περιείχαν υπερβολική

¹¹⁸ Αναφέρεται στο φαινόμενο όπου μια εικόνα «σβήνει» από τα μυαλά μας αργότερα από την ώρα που έχει παρέλθει το αίτιο της

πληροφορία, τα επόμενα παραδείγματα περιέχουν εξαιρετικά λίγη. Τα ηχητικά αντικείμενα συνεχίζουν όπως έχουν ξεκινήσει· είναι λοιπόν « **ήχοι ομογενείς**» ή σαν ομογενείς:

47 ομογενής ήχος ορχήστρας, έπειτα ήχος ομογενής κονκρέτ

Οι υπερβολικοί ήχοι μπορούν κάλλιστα να διατηρήσουν την ομοιογένειά τους με επανάληψη:

48 ήχος επαναληπτικός ομογενής

Ας μιλήσουμε τώρα για « **ηχοκράτες**»¹¹⁹, που δεν θα μπορούσαν παρά να είναι παραπλήσιοι με τους ομοιογενείς ήχους. Πρόκειται για μακριά αντικείμενα που περιέχουν λίγη πληροφορία και αναπτύσσονται βαθμιαία χωρίς να αλλάξουν υπερβολικά οι χαρακτήρες της *μάζας*:

49 αρμονικός ηχοκράτης

Μια ακραία περίπτωση *ηχοκράτη* είναι αυτή ενός τονικού ήχου που εξελίσσεται αργά σε χρώμα και μορφή:

50 τονικός ηχοκράτης

Θα ονομάζονται «**πολύπλοκοι ηχοκράτες**» τα σύνολα από πολύπλοκες ή διαφορετικές *μάζες* που εξελίσσονται αργά, έχοντας κάποιες φορές ένα χαρακτήρα επαναληπτικό:

¹¹⁹ βλ και κεφάλαιο XXVI σελ 455 της Πραγματείας

51 πολύπλοκος επαναληπτικός ηχοκράτης

ΕΒΔΟΜΗ ΙΔΕΑ: ΕΚΚΕΝΤΡΙΚΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ

Μετά από αυτά τα υπερβολικά αντικείμενα, πρέπει να μιλήσουμε για κάποιους απομακρυσμένους συγγενείς, για εκκεντρικά μέλη που θα αποκήρυσσε δίχως άλλο η οικογένεια των κατάλληλων αντικειμένων. Είναι φορείς πάρα πολλών πληροφοριών, παρέχουν υπερβολικά πολλές ενδείξεις, κουράζουν το αυτί με την πληθωρικότητά τους. Αναλαμβάνουν το απόλυτο παράδοξο να συνδυάσουν τη μουσική ασυνέπεια (μέσω των αποτελεσμάτων τους) με την κουραστική λογική της γένεσής τους (μέσω της αιτίας τους):

52 δείγμα με δοξάρι

Στις παρυφές των μουσικών αντικειμένων, μια -ήσσονος σημασίας- περίπτωση που ονομάζεται «δείγμα», φέρει υπό τη σκέπη της αυτό το αντιαισθητικό αντικείμενο: Εδώ έχουμε ένα αντιφατικό ηχητικό αποτέλεσμα που οφείλεται σε μια **κατασκευή** πρωτότυπη αλλά αξιοθρήνητη, προερχόμενη από ένα δοξάρι αδέξιο ή ίσως «διεστραμμένο». Το δείγμα θα περάσει εύκολα από το ένα άκρο στο άλλο:

53 δείγμα « μεταλλικής ράβδου »

αυτό το δείγμα – που κάλλιστα θα μπορούσαμε να ονομάσουμε ηχοκράτη– σφάλλει αυτή τη φορά από μια, σχεδόν αυτόματη, υπερβολή της οργάνωσης. Ταλαντευόμαστε έτσι ανάμεσα σε μια πληροφορία κοινότοπη ή εξαιρετικά αυθαίρετη.

54 δείγμα θορύβων του στόματος

Προφέρεται «αλεατορική λέξη»¹²⁰: εκεί επίσης τα αντίθετα άκρα συναντώνται:

55 δείγμα από νότες «Υ'» (κρούσεις διαφορετικές)

Η επανάληψη ενός πλήθους όμοιων αιτιών δημιουργεί συχνά τα ίδια ηχητικά αποτελέσματα με τη μονιμότητα ενός μοναδικού αιτίου; τέτοια αντικείμενα φέρουν το όνομα «συσσωρεύσεις»:

56 πτώση πετρών κι έπειτα θόρυβος από κάρβουνο σε καύση

Πτώση πετρών, τζιτζίρισμα μιας καύσης, πρόκειται για κατασκευές συνεχείς ή συσσωρευτικές ανάλογα με το αυτί που τις λαμβάνει. Εδώ, το τυχαίο ασκεί τη γοητεία του, τυχαίο που η εγγραφή σε παρτιτούρα χρησιμοποιεί ευχαρίστως για πρότυπο:

57 οργανικό τούτι¹²¹ του τύπου συγκέντρωση

Δυο συγκεκριμένοι τύποι απομένουν να οριστούν, προερχόμενοι από την ίδια αντίθεση μεταξύ πλεονασμού και πρωτοτυπίας. Πρόκειται για τους «ισοκράτες» και τις «μεγάλες νότες». Γενικεύουμε εύκολα την έννοια του «ισοκράτη» που ήδη χρησιμοποιείται στη μουσική, παρατηρώντας ότι εδώ ο πλεονασμός συνίσταται στην επανάληψη ενός πρωτότυπου κυττάρου:

58 3 ισοκράτες

Αλλά με έναν άλλο τρόπο, βρίσκουμε ένα ενδιάμεσο αντικείμενο μεταξύ της ισορροπημένης νότας και του ηχοκράτη. Αυτό το αντικείμενο, εξαιρετικά ογκώδες για να

¹²⁰ αυθαίρετη

¹²¹ tutti: όλα τα όργανα παίζουν μαζί το ίδιο θέμα

είναι μια μόνο νότα, αλλά υπερβολικά εξελισσόμενο για να είναι *ηχοκράτης*, έχει τη δική του εσωτερική λογική. Είναι μια μεγάλη νότα:

59 4 μεγάλες νότες (« W »): οργανικές και κονκρέτ

ΟΓΔΟΗ ΙΔΕΑ: ΣΧΕΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΤΥΠΟΛΟΓΙΚΩΝ ΚΑΤΑΤΑΞΕΩΝ

Καταλάβαμε –ελπίζουμε– πόσο η τυπολογική ταξινόμηση παραμένει χονδροειδής, αποτελεί δε μια τακτοποίηση που προηγείται του μουσικού και της ίδιας της μορφολογίας του ηχητικού.

Μια τελευταία παρεξήγηση θα ήταν να απαιτήσει κάνεις από την τυπολογία μοναδικές περιπτώσεις, όπου ένας ήχος θα κατατασσόταν μια για πάντα. Ας δηλώσουμε λοιπόν ότι ένα ηχητικό αντικείμενο, μπορεί πολύ άνετα να μεταπηδήσει από τη μια περίπτωση στην άλλη, ανάλογα με το βαθμό της προσοχής που του αποδίδουμε, και ανάλογα με το επίπεδο πολυπλοκότητας που του παρέχουν τα συμφραζόμενά του.

Με αυτή την παρατήρηση θα μπορέσει να αποφευχθεί πλήθος άχρηστων συζητήσεων και χάσιμο χρόνου.

60 ισοκράτης

Τίποτα δε μας υποχρεώνει να εξετάσουμε ένα τέτοιο ήχο τυπολογικά, ως προς το σύνολο του ή ως προς τις λεπτομέρειές του. Δεν πρόκειται για μια συμβατική απόφαση για το σύνολο των ακροατών, αλλά για μία συνθήκη που έχει μοναδικό σκοπό να εξετάσει αυτό το αντικείμενο στο τάδε ή δείνα επίπεδο ανάλυσης. Ιδωμένο μέσα στο σύνολό του, είναι ισοκράτης. Εντούτοις μπορεί κανείς να το αποσυνθέσει σε κύτταρα που να χαρακτηρίζονται το καθένα από ένα οργανικό ηχόχρωμα:

61 3 κύτταρα παρμένα από το 60

αυτά τα κύτταρα, με τη σειρά τους, αναλύονται σε επαναλαμβανόμενους ήχους:

62 2 επαναλαμβανόμενοι ήχοι παρμένοι από το 61

και τέλος, μπορούμε να εξετάσουμε απομονωμένες την καθεμία από αυτές τις επαναλήψεις:

63 2 παλμοί παρμένοι από το 62

64 ΕΝΑΤΟ ΘΕΜΑ ΣΚΕΨΗΣ: Η ΕΦΑΡΜΟΓΗ

65 Απόσπασμα από το Planètes¹²² (Ivo Malec)

Η τυπολογία ακόμα δεν αποτελεί μουσική. Είναι το βαρύ όχημα που μεταφέρει τα υλικά του. Στο εργαστήρι του συνθέτη φτάνουν έτσι τεράστιες μάζες:

66 τμήμα από το Violostries¹²³ (Bernard Parmegiani)

κοκκώδεις ταινίες, αγκαθωτές:

67 στο ίδιο

τα αντικείμενα αυτά προέρχονται και στις δύο περιπτώσεις από το ίδιο εργοστάσιο, ένα βιολί:

¹²² «Πλανήτες». Βλέπε Παράρτημα για τις αποδόσεις των έργων στα ελληνικά.

¹²³ «Βιολοστρί»: λέξη του συνθέτη, μερικώς από το violon, βιολί.

68 στο ίδιο

Μάταιη περιέργεια. Τι μας ενδιαφέρει η γενεσιουργός αιτία αν έχουμε το ίδιο το αντικείμενο;

69 κομμάτι από το *Instant mobile* (Bernard Parmegiani)

αντικείμενο που, με τη σειρά του, θα δημιουργήσει πολλά άλλα:

70 το ίδιο

Δεν χρειάζεται να προσθέσουμε ότι αυτός ο συνθέτης δε θα συναντούσε τίποτα απολύτως στο δρόμο του εκτός από το κοινότοπο και το ευτελές, αν δεν κατασκεύαζε το υλικό του μόνος του, με πλήρη πρωτοτυπία!

Για να δαμάσει κανείς με αυτό τον τρόπο τους ηλεκτρονικούς ήχους πρέπει να είναι, όπως ο Bernard Parmegiani, όχι μόνο μουσικός αλλά ταυτόχρονα το ίδιο καλός μηχανικός ήχου.

71 το ίδιο

Αντίθετα, ένας εραστής της ορχήστρας, όπως ο Ivo Malec, παραδέχεται ότι η ρυθμική άρθρωση της παρτιτούρας του είναι εμπνευσμένη από την ηλεκτροακουστική μίξη:

72 ορχηστρικό τμήμα του Ivo Malec (*Sigma*¹²⁴)

Έπειτα από ένα διάστημα στα εργαστήρια, οι πειραματικοί μουσικοί, επιστρέφουν αυτοβούλως στην ορχήστρα με νέες ιδέες: σχετικά με την πιο λιτή τονική για παράδειγμα, ιδού ένα παιχνίδι διάρκειας:

¹²⁴ «Σίγμα»

73 στο ίδιο: παιχνίδι συνδιάλεξης (Echos)

μια τονική δε φαίνεται λοιπόν ούτε περισσότερο ούτε λιγότερο λεπτή από μια πολύπλοκη, πολύ ελαφριά νότα:

74 στο ίδιο: νότα πολύπλοκη (Sigma)

πιο αναγνώσιμη από μια πιο συμπαγή νότα:

75 στο ίδιο: άλλη νότα πολύπλοκη (Sigma)

και σ' ένα σχέδιο πιο περίπλοκο, θα δούμε να ισορροπεί το ίδιο καλά η μελωδική γιρλάντα και η δυναμική των κρατημάτων και των πιέσεων:

76 στο ίδιο: μελωδία και παιχνίδι συνδιάλεξης (Planètes)

Πώς συναντώνται το παραδοσιακό παιχνίδι των βαθμίδων και το νέο παιχνίδι με τις φόρμες; Ας πάρουμε ένα αρκετά στοιχειώδες παράδειγμα: ένα σφορτσάντο σε κόρνο παρατείνεται από την αντήχηση ενός φρουλάτο στο φλάουτο, που η ίδια αντικαθίσταται από ένα φρουλάτο φλάουτου, που με τη σειρά του αντικαθίσταται από ένα φρουλάτο τρομπέτας, που συνεχίζει απτόητο:

77 στο ίδιο: κόρνο-φλάουτο-τρομπέτα (Echos¹²⁵)

Ίσως λοιπόν μια παραδοσιακή ακοή, απασχολούμενη αποκλειστικά με το να διακρίνει τις βαθμίδες, θα πρέπει να εξευγενιστεί. Θα πρέπει κανείς να την εκπαιδεύσει ώστε να αντιλαμβάνεται τα αντικείμενα στη συνολική τους μορφή, μέσα από απλές περιπτώσεις:

¹²⁵ «Ηχώ»

78 στο ίδιο: αντικείμενο διαφοροποιημένο (Y) (Planètes)

Στο «πήγαινε-έλα» μεταξύ ηλεκτρονικού στούντιο και ορχήστρας, υπάρχει κάτι καθησυχαστικό. Οι αριθμοί του ενός, οι συμβάσεις του άλλου «είναι δυο πολύτιμες πατερίτσες για την ασαφή πορεία μας». Αλλά να τι μας ενοχλεί:

79 δείγμα του *Variations pour une porte et un soupir*¹²⁶ του Pierre Henry

Ε λοιπόν ναι! Είναι μια πόρτα! Και ο Pierre Henry δεν προσπαθεί πια να διευρύνει τις νότες της κλίμακάς της, αλλά να πάρει από αυτή ρυθμούς, κόκκους, προφίλ, από τα οποία θα φτιάξει κάπου εικοσιπέντε παραλλαγές.

Ακραίο -ίσως- πείραμα που σηματοδοτεί όμως δύο είδη τάσεων: αυτή που μας συγκρατεί με την προσήλωση σε ένα πρώτο κώδικα, αυτό των θορύβων και αυτή που μας ελκύει προς μια γλώσσα που αγνοούμε και που δε γνωρίζουμε τα όριά της.

Ο François Bayle μας προτείνει τώρα ένα λιγότερο αυστηρό πείραμα, εξίσου προκατειλημμένο:

80 δείγμα από το *Trois Portraits d'Un-Oiseau-Qui-N'existe-Pas*¹²⁷. Μουσική του François Bayle

Ας επιστρέψουμε λοιπόν σε ένα έργο πιο οικείο, αξιομνημόνευτα υπολογισμένο και από τα πλέον σύγχρονα:

81 βάτραχοι των τροπικών

Αυτοί οι μουσικοί με τους οποίους μόνο ένας Αφρικανός θα μπορούσε να ενοχληθεί, είναι οι βάτραχοι των τροπικών¹²⁸ του.

¹²⁶ «Παραλλαγές για μια πόρτα και μια αναπνοή»

¹²⁷ «Τρία πορτραίτα ενός πουλιού που δεν υπάρχει»

¹²⁸ Εννοεί τον τροπικό του Αιγόκερω

Η πιο ανόητη διαμάχη είναι λοιπόν αυτή που φέρνει αντίπαλα το αφηρημένο και το συγκεκριμένο που πάντα συνυπάρχουν σε κάθε αντικείμενο. Και η μόνη μουσική σύμβαση που αντιτίθεται σε αυτό είναι η οπτικοακουστική, που επικυρώνει τη μουσική σαν θέαμα. Χάρη στην ακουσματική του μεγαφώνου, ο François Bayle μπορεί να αναμίξει ατιμωρητί ανεπαίσθητα μεταλλικά «αγγίγματα» στις χορδές του Quatuor Parrenin¹²⁹:

82 τμήμα του Archipel¹³⁰ του François Bayle

Η πραγματική ερώτηση παραμένει η εξής: σε ποια πρακτική εφαρμογή μας οδηγεί το υλικό; Μέρος του προσφέρεται, όπως αποδεικνύει το Σολφέζ μας, για να γενικευτεί η νότα, το μοτίβο, με την ελπίδα να ξαναβρεθεί κάποιου είδους διαλεκτική.

Να ένα παράδειγμα αυτού, και υπάρχει λόγος που ο Edgardo Canton το ονομάζει Voix inouïes.¹³¹ γιατί ελπίζει ότι έχει κάτι να πει:

83 απόσπασμα του Voix inouïes του Edgardo Canton

Άλλο μέρος του υλικού όμως, οδηγεί σε μια μουσική «γλυπτική», σε διατάξεις που μοιάζουν με αυτές μιας αρχιτεκτονικής, σε μορφές γλυπτές. Τεράστια αντικείμενα, υπέροχα υπολογισμένα, επιβάλλονται στην ενατένιση μας:

84 απόσπασμα του Metastasis¹³² του Ιάννη Ξενάκη

Είναι αναγνωρίσιμος ο Ξενάκης. Θα μπορούσε να πει κανείς, ότι αυτή είναι σίγουρα η μουσική ενός αρχιτέκτονα. Πραγματικά. Αλλά τυχαίνει επίσης να χρησιμοποιεί στα

¹²⁹ ονομασία ενός κουαρτέτου εγχόρδων

¹³⁰ «Αρχιπέλαγος»

¹³¹ «Φωνές που δεν ακούγονται»

¹³² «Μετάστασις»

Eonta¹³³, νότες με ανάστροφα προφίλ που δίχως άλλο έλκουν την έμπνευση από κάποια πειραματική ανάμνηση:

85 απόσπασμα του Eonta του ίδιου δημιουργού

Θα έπρεπε λοιπόν τώρα να ρωτήσουμε ένα συνθέτη για τις ιδέες που τον εμπνέουν αφού παραδεχόμαστε -με τα μέσα να έχουν ήδη κερδίσει- ότι οι ιδέες και μόνο έχουν σημασία;

Ας εξετάσουμε ένα έργο του Luc Ferrari, του οποίου μια πρώτη εκδοχή πραγματοποιήθηκε στο Gravesano¹³⁴, με την πρωτοβουλία του συχωρεμένου Hermann Scherchen¹³⁵, στον οποίο θα μας άρεσε να αφιερώναμε το παρόν έργο.

Αυτό που μας ενδιαφέρει σε αυτή την Ταυτολογία (Tautologos), είναι να λάβουμε τελικά από την πλευρά του δημιουργού, κάποιου είδους εξήγηση. Ιδού η αρχική του πρόταση:

86 δείγμα του Tautologos II του Luc Ferrari: έκθεση

Μας προειδοποίησε ότι η μορφή του συνόλου θα υπολογιστεί πάνω σε αυτή που μόλις ακούσαμε. Και η εξήγηση του τίτλου, είναι ότι τα ίδια αντικείμενα, συνδυασμένα με διαφορετικό τρόπο θα πουν διαφορετικά πράγματα και θα περάσουν από το ασυνεχές στο συνεχές. Ξεκινάμε με το θρίαμβο του ασυνεχούς:

87 στο ίδιο: ασυνεχές

Τέτοια «τσαμπιά» από διαφορετικές νότες των οποίων οι συνηχήσεις διαμορφώνουν ομοιοκαταληξίες, σύντομα θα αναταραχθούν από την έκρηξη αντικειμένων που έχουν απότομη κλίση λιγότερο ευκίνητων και άτακτων.

¹³³ «Ιόντα»

¹³⁴ Πόλη της Ελβετίας όπου ο Χέρμαν Σέρχεν (βλ. επόμενη σημείωση) το 1954 ίδρυσε στούντιο ηλεκτροακουστικής μουσικής.

¹³⁵ (1891-1966) Διευθυντής ορχήστρας με πλούσια και ποικίλη καλλιτεχνική δραστηριότητα,. Διηύθυνε έργα Σενπεργκ, Μπέργκ, Βέμπερν αλλά και Ξενάκη. Χαρακτηριστικό του στυλ του ότι δε χρησιμοποιούσε μπαγκέτα.

88 στο ίδιο: απαξία

και στη μέση του έργου, όπως προβλέφθηκε, με τη συσσώρευση των όλο και περισσότερο πυκνών ήχων, το σύνολο μπλέκεται και παίρνει μάζα:

89 στο ίδιο: εμφάνιση « μαζών »

σε όλο το τέλος του έργου βρίσκονται κρεμασμένοι βαρείς ηχοκράτες, που υπογραμμίζουν το ειδικό βάρος των σύντομων ήχων, και θυσιάζουν έτσι τη συμφιλίωση των αντιθέτων άκρων:

90 στο ίδιο: τελικός ηχοκράτης

Υποχρεωθήκαμε να παρακολουθήσουμε το λόγο του συγγραφέα. Πρέπει όμως να ομολογήσουμε ότι μας έπεισε περισσότερο η ευγλωττία του έργου παρά ο δικός μας σχολιασμός. Θα αποκτήσει κανείς ποτέ αυτή την περίφημη μετα-γλώσσα, που είναι ικανή να κάνει κατανοητή τη μουσική; Ας τολμήσουμε λοιπόν να αποδεχτούμε ότι η περιγραφή των μουσικών αντικειμένων δεν εξηγεί τη μουσική. Όχι περισσότερο απ' όσο η ακουστική προδιαγράφει την αξία αυτών των ίδιων αντικειμένων.

Διαχωρίζουμε έτσι τρία στάδια, που αρθρώνονται από συσχετισμούς. Παρότι το γενικευμένο Σολφέζ μας είναι απαραίτητο για να περιγράψουμε και να κατονομάσουμε τα αντικείμενα που το αποτελούν, εντούτοις αποτυγχάνει να μας παράσχει κατευθείαν το κλειδί των συσχετισμών τους. Το επίπεδο της γλώσσας, ευτυχώς, είναι το πιο ενστικτώδες απ' όλα. Τα δείγματα που μόλις παρουσιάσαμε προς ακρόαση το αποδεικνύουν περίτρανα. Καταδεικνύουν επίσης ότι η λειτουργία των αντικειμένων, τις περισσότερες φορές, γίνεται ορατή στην πρακτική εφαρμογή. Και με αυτή την έννοια η μουσική δεν έχει διαφορετικό στάτους από τη γλώσσα ή την επιστήμη. Παίρνει μορφή εκ των έσω, ζυμώνεται από την καθαρή ουσία της, πηγαίνει και έρχεται από το σύνολο στο στοιχείο, από τη δομή στο αντικείμενο. Ας αποκηρύξουμε ένα πρόωρο συντακτικό, ενόσω μια γλώσσα αναζητά τον

εαυτό της μέσα από τις αλλαγές της. Ας το μαντέψουμε πράττοντας και ακούγοντας. Κάποιες φορές θα εμφανιστεί ξαφνικά η επικοινωνία. Θα έχουμε τότε αρκετά λιγότερα να πούμε ενώ η δύναμή μας θα έχει μεγαλώσει, και οι ήχοι θα γίνονται μουσική σαν μια αρχιτεκτονική που μιλά.

91 απόσπασμα ορχηστρικό του Ivo Malec (Planètes)

ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

Παραγωγές του Groupe de recherches musicales της ORTF, Παρίσι

Με σειρά εμφάνισης:

- Tautologos II: Luc Ferrari CD 1 01, CD 3 86, 87, 88, 89, 90
- Durboth: Guy Reibel CD 1 08
- l'Objet captif: François Bayle CD 1 83
- Bidule en ut: Pierre Schaeffer et Pierre Henry CD 2 68
- Porte grince: Jean-Pierre Toulrier CD 2 69
- Planètes: Ivo Malec CD 3 65, 76, 78, 91
- Violostries: Bernard Parmegiani et Devy Erlih CD 3 66, 67, 68
- l'Instant mobile: Bernard Parmegiani CD 3 69, 70, 71
- Echos: Ivo Malec CD 3 73, 77
- Trois Portraits d'Un-Oiseau-Qui-N'Existe-Pas: François Bayle CD 3 80
- Archipel: François Bayle CD 3 82
- Voix inouïes: Edgardo Canton CD 3 83

Άλλες παραγωγές, σε σειρά εμφάνισης:

- Αποσύνθεση ενός ήχου σε διαδοχικές αρμονικές: Hébert Eimert, Studio WDR, Κολωνία CD 1 04
- Offrande musicale: Ιωάννης – Σεβαστιανός Μπάχ, Εκδ. Peters, Φρανκφούρτη CD 1 06
- Offrande musicale: ενορχήστρωση Βέμπερν, Εκδ. Universal, Βιέννη CD 1 07
- Chatur-Lal: παραγωγή της Υπηρεσίας Έρευνας του ORTF CD 111
- Three Dances for two prepared pianos, John Cage, Εκδ. Peters, Νέα Υόρκη CD 2 67
- Sigma: Ivo Malec, Εκδ. Hans Gerig, Κολωνία CD 3 09, 72, 74, 75
- Variations pour une porte et un soupir: Pierre Henry, Studio Apsome, Παρίσι CD 3 79
- Metastasis: Ιάνης Ξενάκης, Εκδ. Boosey and Hawkes, Παρίσι CD 3 84
- Eonta: στο ίδιο CD 3 85

ΣΥΝΟΨΗ

CD 1 01 Πρόλογος: Τα τέσσερα στοιχεία του Σολφέζ (βλ. Κεφ. ΙΧ της Πραγματείας των ηχητικών αντικειμένων)

CD 1 12 Πρώτο θέμα: Συσχετισμός φασμάτων και υψών (X)

CD 1 36 Δεύτερο θέμα: Διάρκεια και πληροφορία (XIV)

CD 1 49 Τρίτο θέμα: τα χρονικά όρια του αυτιού (XI)

- Περνάμε συνεχόμενα από την αντίληψη του ρυθμού στην αντίληψη του ύψους
- Η διαχωριστική ικανότητα του αυτιού
- Χρονική σταθερά του αυτιού
- Όριο αναγνώρισης των υψών και των ηχοχρωμάτων
- Δομή των σύντομων ήχων

CD 2 01 Τέταρτο θέμα: Οι χρονικές αναμορφώσεις (XII)

- Παράδοξο της ατάκας
- Ατάκες και δυναμική
- Ηχώχρωμα της ατάκας και διπλοί ήχοι

CD 2 17 Πέμπτο θέμα: Τεχνητές ατάκες και δευτερεύοντα χαρακτηριστικά της ατάκας των κρατημένων ήχων (XII)

- Οργανικές διαμεταλλάξεις

CD 2 27 Έκτο θέμα: Ηχώχρωμα & η έννοια του μουσικού οργάνου (XIII)

- Το αίνιγμα του ηχοχρώματος
- Τα δύο κριτήρια του ηχοχρώματος: δυναμική και αρμονική
- Ηχώχρωμα οργάνου: η περίπτωση του πιάνου
- Νόμος του πιάνου
- Κορεσμός του αρμονικού ηχοχρώματος

- Το οργανικό ηχόχρωμα στο πλαίσιο των αιτιοτήτων

CD 2 66 Εβδομο θέμα: Μορφολογία του ηχητικού αντικειμένου (XXII)

- Μια ηλεκτροακουστική διάταξη δεν είναι άμεσα ένα μουσικό όργανο
- Γενίκευση του μουσικού
- Το αντικείμενο δεν πρέπει να συγχέεται με το ηχητικό σώμα
- Το ηχητικό αντικείμενο δεν είναι ούτε το ηχογραφημένο απόσπασμα
- Να μη συγχέεται το ηχητικό αντικείμενο με το μουσικό αντικείμενο
- Αντικειμενικότητα του αντικειμένου
- Εσωτερική μορφολογία της περίπλοκης νότας
- Εξωτερική μορφολογία, ορχήστρα αντικειμένων

CD 3 08 Όγδοο θέμα: Τυπολογία των μουσικών αντικειμένων (XXIV, XXV, XXVI)

- Το θέμα και η ερμηνεία
- Κανόνες αναγνώρισης των ηχητικών αντικειμένων
- Μουσικά κριτήρια του ηχητικού
- Κριτήρια της κατασκευής και της μάζας
- Τυπολογία των ισορροπημένων αντικειμένων (XXV)
- Αντικείμενα πλεοναστικά ή εξαιρετικά σύντομα: χρονικά κριτήρια
- Εκκεντρικά αντικείμενα (XXVI)
- Σχετικότητα των τυπολογικών κατηγοριοποιήσεων

CD 3 64 Ένατο θέμα: Η εφαρμογή