



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ**

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Συμμετοχική Διαδραστική Μουσική Δημιουργία
με χρήση τεχνολογιών:**

**Αντιληπτικότητα πρόθεση και πρόσληψη
πρωτότυπου μουσικού έργου
με χρήση ή μη ηλεκτρονικού υλικού.**

**Ελένη Σκάρκου
Αθήνα, Οκτώβριος 2018**

Επιβλέπουσα: Χριστίνα Αναγνωστοπούλου

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Ελένη Σκάρκου, 2018

Με την επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

All rights reserved.

Στην οικογένειά μου

Ευχαριστίες

Η εκπόνηση μιας μεταπτυχιακής μελέτης είναι αποτέλεσμα πολλών παραγόντων.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς την κ. Χριστίνα Αναγνωστοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, για την συνεχή και αμέριστη στήριξή της καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφής της διατριβής.

Επιπροσθέτως, οφείλω να ευχαριστήσω τους διδάσκοντες του Μεταπτυχιακού Προγράμματος, κ. Αναστασία Γεωργάκη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και κ. Ιωάννη Ζάννο, Καθηγητή του Ιονίου Πανεπιστημίου για τις γνώσεις που μου μετέφεραν στο αντικείμενό τους.

Επιπλέον, ευχαριστώ όλους όσους στήριζαν με κάθε τρόπο αυτήν την προσπάθειά μου: την αδελφή μου, τους φίλους και συναδέλφους και κυρίως του συμμετέχοντες στην έρευνα.

Συμμετοχική Διαδραστική Μουσική Δημιουργία με χρήση τεχνολογιών:

**Αντιληπτικότητα, πρόθεση και πρόσληψη πρωτότυπου μουσικού έργου
με χρήση ή μη ηλεκτρονικού υλικού.**

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα μελέτη αποτελεί τμήμα ενός ευρύτερου πεδίου, μέσω του οποίου εξετάζεται η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον δημιουργό, τον ερμηνευτή και το ακροατήριο καθώς και η συμβολή των συναισθημάτων και σκέψεων που δημιουργούνται και αλληλοεπιδρούν στη δημιουργία και ανασύνθεση μουσικού έργου με ή χωρίς ηλεκτρονικού υλικού. Η διατριβή επικεντρώνεται σε όσα άπτονται των σταδίων της μουσικής δημιουργίας από την πρόθεση του συνθέτη, στην πρόσληψή της από το κοινό, ερμηνευτή ή ακροατή, έως την αξιολόγηση και την τελική διαμόρφωση του μουσικού έργου. Η αέναη διαδικασία της διαμόρφωσης πρωτότυπου μουσικού έργου και εν γένει του μουσικού γίνεσθαι προσεγγίζεται υπό το πρίσμα της τριμερούς κατανομής του Nattiez, με βάση της οποίας, αναπτύσσεται η συμμετοχική διαδραστική μουσική δημιουργία. Επιπλέον, παρουσιάζεται η υλοποίηση εμπειρικής έρευνας σχετικά με τη διερεύνηση της πρόσληψης των προθέσεων του δημιουργού από τον ακροατή. Η έρευνα διενεργείται επί δείγματος $N = 74$ και αντιπροσωπεύει τρεις ομάδες ακροατών: άπειρων, έμπειρων και εξειδικευμένων. Ως ερευνητικό ζητούμενο της παρούσας μελέτης, χρησιμοποιείται αφ' ενός η χρήση ολοκληρωμένου έργου, αφ' ετέρου έργο ηλεκτροακουστικής μουσικής με χρήση ηλεκτρονικού υλικού. Χρησιμοποιείται ολοκληρωμένο έργο και η σύγκρισή του σε δύο εκδοχές. Οι ακροάσεις συνοδεύονται από μια σειρά ερωτηματολογίων, συμμετοχής, και κατηγοριοποίησης των συμμετεχόντων καθώς ακροάσεων και καταγραφής της απόκρισης των δύο εκδοχών του έργου. Ως καταλληλότερος τρόπος αυτής της προώθησης, χρησιμοποιείται ιστότοπος, ο οποίος δύναται να περιέχει όλο το υλικό της έρευνας και κυρίως χαρακτηρίζεται από την εύκολη πρόσβαση χωρίς χρονικές δεσμεύσεις υλοποίησης της συμμετοχής. Η διατριβή προσβλέπει να εξελιχθεί σε σημαντική στο χώρο της μουσικής δημιουργίας.

Λέξεις κλειδιά: Συμμετοχική διαδραστική μουσική δημιουργία, Πρόθεση και πρόσληψη μουσικού έργου.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	iv
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	v
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ	vi

Α΄ ΜΕΡΟΣ

ΠΛΑΙΣΙΟ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Κεφάλαιο 1

Ερευνητικό ζητούμενο

1.1 Εισαγωγή	1
1.2 Η μουσική δημιουργία ως μέσο επικοινωνίας.....	2
1.3 Συμμετοχή του κοινού κατά τη δημιουργική διαδικασία.	3
1.4 Το θέμα της διατριβής	3
1.5 Προσέγγιση του θέματος - Ζητούμενα και στόχοι	5
1.6 Μουσικός χώρος της έρευνας και χρονική ένταξη του ιδιώματος της μουσικής της έρευνας	6
1.7 Άξονες ανάπτυξης και πρωτοτυπία της διατριβής	8
1.8 Δομή της διατριβής	11

Β΄ ΜΕΡΟΣ

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

Κεφάλαιο 2

Ψυχολογικές προσεγγίσεις της μουσικής αντίληψης

2.1 Εισαγωγή.....	12
2.2 Προϋποθέσεις αντίληψης της μουσικής δημιουργίας	13

2.3	Η ψυχολογική και κοινωνική διάσταση της μουσικής	15
2.4	Πόσο προσπελάσιμα είναι τα σύγχρονα έργα;	15
2.5	Θέματα εμπειρικής έρευνας στη μουσική αντίληψη	16
2.6	Αντιμετώπιση και σύνδεση της ανάπτυξης της μουσικής.....	18
2.7	Ακουστική συνοχή	20
2.8	Ο ρόλος των συναισθημάτων στην αξιολόγηση της τέχνης.....	20
2.9	Μουσική με χρήση ή μη ηλεκτρονικού υλικού.....	21
2.10	Εμπειρία ακρόασης ηλεκτροακουστικής τέχνης	22
2.11	Η διάδοση της ηλεκτροακουστικής μουσικής τέχνης	24
2.12	Συμπέρασμα κεφαλαίου.....	24

Κεφάλαιο 3

Σημειωτική Θεωρία – Τριμερής κατανομή Nattiez

3.1	Εισαγωγή.....	25
3.2	Γλωσσολογία και σημειωτική.....	25
3.3	Σημειωτική και ουδέτερο επίπεδο	26
3.4	Η τριμερής κατανομή του λόγου κατά τον Nattiez	27
3.5	Εφαρμογή της κατανομής Nattiez στις έρευνες των Landy και Weale	31
3.6	Δραματουργία της οργάνωσης του ήχου	32
3.7	Το επικοινωνιακό συνεχές	32
3.8	Το άυλο έργο.....	33
3.9	Πρόθεση σε περιβάλλον ηλεκτροακουστικής μουσικής τέχνης..	33
3.10	Η αισθητική συνέχεια	34
3.11	Λειτουργία νοημάτων στην ηλεκτροακουστική μουσική Τέχνη	35
3.12	Η κατανομή Nattiez από την μουσική πρόθεση στην πρόσληψη του έργου από τον ακροατή και την ανασύνθεση του έργου	36

3.13 Το τρίπτυχο της παρούσας έρευνας	36
3.14 Συμπέρασμα Κεφαλαίου	40

Κεφάλαιο 4

Επισκόπηση μεθοδολογικών προσεγγίσεων

4.1 Εισαγωγή	41
4.2 Θεωρητικές και εμπειρικές προσεγγίσεις στην έρευνα για την ηλεκτροακουστική τέχνη	42
4.3 Luke Windsor: Εισάγοντας μια προσέγγιση στην έρευνα	42
4.4 Michael Bridger: Προσέγγιση προερχόμενη από εμπειρική έρευνα	44
4.5 Francois Delalande: Συμπεριφορά της Μουσικής	45
4.6 Μεθοδολογία Andra McCartney	46
4.7 Συμπέρασμα Κεφαλαίου.....	47

Γ΄ ΜΕΡΟΣ

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ - ΥΛΟΠΟΙΗΣΗ ΕΡΕΥΝΑΣ

Κεφάλαιο 5

Σχεδιασμός έρευνας

5.1 Εισαγωγή - Συγκερασμός μεθοδολογιών	48
5.2 Προσδιορισμός της μεθοδολογίας της έρευνας	50
5.3 Ανάπτυξη της μεθόδου για την πρόσβαση και την εκτίμηση	51
5.4 Άξονες μεθοδολογικού σχεδίου της έρευνας	52
5.5 Περιγραφή πειράματος.....	53
5.6 Εσωτερική αισθητική και διευκόλυνση υλοποίησης κατά την Αλληλεπίδραση	55
5.7 Αναζήτηση κειμένων ποιοτικών δεδομένων	57
5.8 Ηθική εκτίμηση	58

5.9 Κατηγοριοποίηση των συμμετεχόντων σε ομάδες	59
5.10 Διαδικασία επιλογής έργων για την έρευνα.....	60
5.11 Σχεδιασμός των ερωτηματολογίων.....	61
5.12 Ερωτηματολόγιο συμμετοχής και κατηγοριοποίησης ακροατών.....	62
5.13 Ερωτηματολόγια απόκρισης του ακροατή.....	65
5.14 Σχεδιασμός προσέγγισης ομάδας συμμετεχόντων στο πείραμα	69
5.15 Πιλοτικό σχέδιο – αναθεωρήσεις ακροατών	71
5.16 Επεξεργασία και συζήτηση των δεδομένων	72
5.17 Συμπέρασμα Κεφαλαίου.....	72

Κεφάλαιο 6

Σύνθεση και ανασύνθεση έργου

6.1 Εισαγωγή.....	73
6.2 «Το κάτι που διατηρεί τον παράγοντα».....	73
6.3 Επιλογή του έργου έρευνας	75
6.4 Μουσικό υλικό της έρευνας	77
6.5 Νέα εκδοχή του έργου με ηλεκτρονικό υλικό	80
6.6 Επεξεργασία ηχογραφημένης ερμηνείας	82
6.7 Φασματική αποτύπωση του έργου.....	84

Κεφάλαιο 7

Ανάπτυξη έρευνας σε ηλεκτρονική πλατφόρμα - Ιστότοπος

7.1 Εισαγωγή.....	87
7.2 Προσαρμογή ηλεκτρονικής πλατφόρμας.....	87
7.3 Ανάπτυξη ιστοτόπου interactivemusic.gr	88
7.4 Παραμετροποίηση του ιστοτόπου	90
7.5 Συμπέρασμα Κεφαλαίου	96

Δ΄ ΜΕΡΟΣ

ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΕΡΕΥΝΑΣ – ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ

Κεφάλαιο 8

Αποτελέσματα πειράματος

8.1	Εισαγωγή	97
8.2	Περιγραφή δείγματος	98
8.3	Κατηγοριοποίηση συμμετεχόντων	100
8.4	Αποτελέσματα 1 ^{ης} ακρόασης	101
8.5	Χρονικά σημεία και περιοχές του έργου ως σημαντικά.....	101
8.6	Αποτελέσματα 1 ^{ης} ακρόασης	105
8.7	Αποτελέσματα 2 ^{ης} ακρόασης	109
8.8	Χρονικά σημεία και περιοχές του έργου ως σημαντικά (2 ^{ης} ακρόασης)	110
8.9	Θέσεις ακροατών για τη δραματουργική πληροφόρηση κατά τη 2η ακρόαση	112
8.10	Η επίδραση του τίτλου στην ακρόαση.....	117
8.11	Η δραματουργία του ακροατή	121
8.12	Αποτελέσματα τελικού ερωτηματολογίου ακροάσεων	125
8.13	Αποτελέσματα 3 ^{ης} ακρόασης και ερωτηματολογίου Εξειδικευμένων	126
8.14	Συμπέρασμα Κεφαλαίου	127

Κεφάλαιο 9

Συζήτηση

9.1	Εισαγωγή	127
9.2	Πρόθεση τίτλου, έργου και εκτίμησης εκδοχών	127
9.3	Συζήτηση	132
9.4	Προοπτική έρευνας	132
9.5	Συμπέρασμα – Ανάλυση SWOT.....	133

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	134
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ	140
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΧΗΜΑΤΩΝ	141
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ	143

Α΄ ΜΕΡΟΣ

ΠΛΑΙΣΙΟ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Κεφάλαιο 1

Ερευνητικό ζητούμενο

1.1 Εισαγωγή

Η παρούσα μελέτη αποτελεί τμήμα μιας ευρύτερης έρευνας, μέσω της οποίας εξετάζεται η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον δημιουργό και το ακροατήριο καθώς και η συμβολή των συναισθημάτων και σκέψεων που δημιουργούνται και αλληλοεπιδρούν στη δημιουργία και ανασύνθεση μουσικού έργου.

Προβληματισμοί που τίθενται και συζητούνται συνήθως στο μουσικό χώρο αφορούν το πόσο μεγάλο ή μικρό είναι το ακροατήριο, αν η μουσική είναι εύληπτη, κατά πόσο μπορεί να κατευθύνει πολιτικά, κοινωνικά.

Μεγάλο μέρος των συνθετών δημιουργεί βάσει ιδίων προθέσεων, αγνοώντας την πρόσληψη που θα έχει το έργο στο κοινό. Άλλοι δε, επηρεαζόμενοι από τα μουσικά ρεύματα της εμπορικής μουσικής, προσπαθούν να προσεγγίσουν το ακροατήριο, χρησιμοποιώντας τετριμένες μεθόδους και μέσα, με μοναδικό κίνητρο την αύξηση του αριθμού των ακροατών τους.

Κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών, η χρήση ή μη, της τεχνολογίας, είτε στη διαδικασία της δημιουργίας, είτε στην αναπαραγωγή και πρόσληψη αυτής, μεταλλάσσει αενάως την υφή του μουσικού έργου.

Ένα θέμα που ανακύπτει, αφορά τη σχέση που διέπει δημιουργό, ερμηνευτή, ακροατή και πως αυτή η σχέση επιδρά στη μουσική δημιουργία.

1.2 Η μουσική δημιουργία ως μέσο επικοινωνίας.

Η έκφραση του ανθρώπου βρίσκει δίοδο μέσω της μουσικής. Η ανάγκη του για επικοινωνία, μετουσιώνεται σε κίνηση και λόγο, σε ρυθμό και μελωδία, κάθε εποχή με τις ιδιαιτερότητές της, σε συνέχεια, σε διαρκή επανάσταση, με εξελικτική τάση.

Στη σημερινή εποχή, δημιουργός, ερμηνευτής και ακροατής βρίσκονται διαρκώς σε μια αναζήτηση και διεύρυνση περισσότερων και ποιοτικότερων τρόπων έκφρασης και δημιουργίας.

Η δημιουργία μουσικής αποτυπώνει μια διαδικασία συνδυασμού τεχνικών, μηχανισμών και συμβολισμού μιας ιδέας μέσα από την οποία ο δημιουργός εκφράζει σκέψεις και συναισθήματα. Η εξέλιξη της μουσικής, αποδεικνύει ότι οι δημιουργοί ακολουθούν μια σειρά σχέσεων και προτύπων κάθε φορά διαφοροποιημένη από έργο σε έργο, από συνθέτη σε συνθέτη, από εποχή σε εποχή. Το κοινό σημείο όλων των εποχών και της παγκόσμιας μουσικής δημιουργίας είναι η ανάγκη έκφρασης και επικοινωνίας του ανθρώπου.

Μια από τις προσεγγίσεις στο θέμα αποτελεί η παρούσα μελέτη. Η θέση του συνθέτη γεννά διαρκώς προβληματισμούς, που τον τοποθετούν ανάμεσα στους συντελεστές έκφρασης μουσικών ιδεών και στους ακροατές, εξειδικευμένους ή μή, μνημένους ή όχι. Μέσω αυτών, η θέση αυτή παίρνει παράλληλα και άλλο ρόλο, αυτόν της προσέγγισης του κοινού κάθε ηλικίας, κατάρτισης και πολιτισμικού υπόβαθρου.

Η διαδικασία αυτή, με τη χρήση τεχνολογιών κατά τη διάρκεια ερμηνείας του έργου με παράλληλη χρήση και έλεγχο πολυμέσων, αποτελεί μια πρόκληση και όχι μόνο για την καθ'αυτή ερμηνεία του έργου, όσο για τη διάδραση ανάμεσα στο δημιουργό, προγραμματιστή, ερμηνευτή και ακροατή.

Ο δημιουργός αποτυπώνει τη μουσική σκέψη του χρησιμοποιώντας συνθετικές τεχνικές. Ο ερμηνευτής με τη σειρά του προσπαθεί να αποδώσει με πιστότητα ότι έχει σημειωθεί. Ο ακροατής επικοινωνεί ταυτόχρονα με τη μουσική σκέψη του δημιουργού, με το έργο και τον ερμηνευτή.

Οι μουσικές εφαρμογές καθιστούν τον υπολογιστή ως ένα εργαλείο, που βοηθά τον σχεδιασμό και παράλληλα, ως ένα μουσικό όργανο - ερμηνευτή, του οποίου οι ηχητικές και τεχνικές δυνατότητες προσαρμόζονται προς το ύφος και τη δομή του έργου κατά την πρόθεση του δημιουργού.

Στη σύνθεση και ερμηνεία σε πραγματικό χρόνο ο συνθέτης εκτελεί ταυτόχρονα πολλούς ρόλους: αναλαμβάνει την ερμηνεία του έργου του, συγχρονίζεται με τους μουσικούς του, επικοινωνεί με τους ακροατές και ο κύκλος κλείνει στον ίδιο για την αναδιαμόρφωση του έργου βάσει του σχεδίου που ο ίδιος έχει προδιαγράψει.

Μια ίδια διαδικασία ακολουθεί όταν ανασυνθέτει ένα έργο του ή όταν χρησιμοποιεί την ηχογραφημένη ερμηνεία έργου, ως υλικό για αναδημιουργία ενός νέου με συνύπαρξη ηλεκτρονικού υλικού.

1.3 Συμμετοχή του κοινού κατά τη δημιουργική διαδικασία.

Η δυνατότητα ανασύνθεσης και προσαρμογής της μουσικής σκέψης κατά την ερμηνεία του έργου, σύμφωνα με την ψυχοσύνθεση των συντελεστών, βοηθά την επικοινωνία αυτών με το ακροατήριο. Αυτόματα, ανάγεται σε ένα παιχνίδι σχέσεων των επιμέρους στοιχείων καθώς και σε επεξεργασία τους στο νού των παραγόντων που συμμετέχουν στη διαδικασία της δημιουργίας.

Ως αποτέλεσμα αυτών, η συμμετοχή του ακροατηρίου στην ανασύσταση του έργου δύναται να έχει αρκετές εφαρμογές. Η συνηθέστερη θέση που έχει το κοινό κατά την ερμηνεία ενός έργου είναι η έκφραση της αρέσκειάς του ή μη, προς το έργο, με ένα χειροκρότημα. Μια ανάλογη έκφραση έχει με την αγορά δισκογραφημένης ηχογράφησης ή με την προτίμηση ακρόασης αναρτημένης μουσικής στο διαδίκτυο.

Η ενεργοποίηση του κοινού για συμμετοχή του κατά την ερμηνεία μουσικού έργου, λαμβάνει πολλές φορές τη μορφή αυτοσχεδιασμού και πιο σπάνια, βάσει της δημιουργικής πρόθεσης που έχει σχεδιάσει ο συνθέτης. Η περίπτωση στην οποία η συμμετοχή αυτή, γίνεται με γνώμονα την ποιητική πρόταση του δημιουργού, αποτελεί πρόκληση για αρκετούς λόγιους συνθέτες.

Πρόκειται για μια αέναη διαδικασία για όσο χρόνο διαρκεί το χτίσιμο του έργου. Δημιουργεί μια διάδραση η οποία εξελίσσει αμφίδρομα όλους τους συντελεστές δημιουργό, έργο, εκτελεστή, ακροατή.

1.4 Το θέμα της διατριβής

Η συμμετοχική διαδραστική μουσική δημιουργία με χρήση τεχνολογιών (participatory interactive music creation using technologies) αποτελεί για την

ερευνήτρια ένα εγχείρημα που βρίσκεται σε διαρκή εξέλιξη και υλοποιείται με πολλές μορφές.

Αν και το θέμα απασχολεί παγκοσμίως την κοινότητα των δημιουργών, έχουν προκύψει λιγότερες έρευνες. Στο κεφάλαιο 2, γίνεται αναφορά σε προσεγγίσεις που άπτονται του θέματος, είτε χρησιμοποιώντας ως μουσικά δείγματα, μουσική εποχών εκτός αυτής του 20^{ου} ή 21^{ου} αιώνα, είτε χρησιμοποιώντας αμιγώς ηλεκτρονική μουσική. Σπανίως δε, όπως προέκυψε από την παρούσα έρευνα, χρησιμοποιείται ολοκληρωμένο έργο σε έρευνα.

Παράλληλα, το ακροατήριο που συμμετέχει στις έρευνες κατηγοριοποιείται είτε σε μουσικούς ή μη είτε σε συγκεκριμένες ομάδες διαφοροποιημένες ηλικιακά ή μορφωτικά.

Το πεδίο της έρευνας «Συμμετοχική Διαδραστική Μουσική Δημιουργία με χρήση τεχνολογιών», αν και περιορίζεται σε μουσική με τα χαρακτηριστικά αυτής του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα και παράλληλα, σε μουσική με ηλεκτρονικά μέσα, παραμένει ευρύ. Κάθε είδος μουσικής λειτουργεί με τους συντελεστές και επικοινωνεί με το ακροατήριο κάτω από διαφορετικές παραμέτρους.

Η ενεργή ενασχόληση της ερευνήτριας με τη μελέτη των ρευμάτων της μουσικής των δύο τελευταίων αιώνων καθώς και με τη μουσική δημιουργία, αποτελούν το βασικό κίνητρο διαρκούς έρευνας της σύνθεσης μουσικής και της επικοινωνίας που έχει αυτή στο κοινό.

Με ένα συγκερασμό των προβληματισμών που διέπουν τη «Συμμετοχική Διαδραστική Μουσική Δημιουργία με χρήση τεχνολογιών», για την παρούσα μελέτη, επιλέχθηκε να υλοποιηθεί έρευνα ως προς την «Αντιληπτικότητα, πρόθεση και πρόσληψη πρωτότυπου μουσικού έργου με χρήση ή μη ηλεκτρονικού υλικού», (The Perception, intention and recruitment of a novel music work using or not electronic material).

Αφορά δε, τη διερεύνηση της αντιληπτικότητας δομικών στοιχείων μουσικού έργου με χρήση ηλεκτρονικού υλικού, καθώς και των συναισθημάτων και σκέψεων που προκαλεί το έργο στον ακροατή. Η χρήση ηλεκτρονικού υλικού θέτει αυτόματα το μουσικό πλαίσιο στο οποίο θα κινηθεί η εργασία. Αφ' ενός, δηλώνει έναν ευρύτερο μουσικό χώρο με διαφορετικά μουσικά ιδιώματα και αφ'ετέρου, την ύπαρξη ηλεκτρονικού ήχου.

1.5 Προσέγγιση του θέματος - Ζητούμενα και στόχοι

Ο μουσικός χώρος θεωρητικά είναι ένας φανταστικός χώρος, επίκτητος για κάθε άνθρωπο. Συνεπώς, η διαμόρφωσή του μέσα στη φαντασία του ατόμου, απαιτεί εξοικείωση με τα επιμέρους συστατικά που τον διαμορφώνουν και τον χαρακτηρίζουν. Η συμβολή της μνήμης απαιτείται για τη διαμόρφωση αυτή. Η αντίληψη και η εξοικείωση με τη γλώσσα βοηθούν στη γνώση του χώρου.

Αμφίδρομα, η γνώση του χώρου από διαφορετικούς συντελεστές (δημιουργό, ερμηνευτή, έργο και ακροατήριο) δημιουργεί την ανάγκη επικοινωνίας μεταξύ τους. Ως μέσο επικοινωνίας, χρησιμοποιείται η μουσική η οποία συνδέει και ενσωματώνει το πνεύμα, την αντίληψη, τον εγκέφαλο, και θέτει σε συναισθηματική λειτουργία την καρδιά και το νού. Δεν υφίσταται άνθρωπος, ομάδα ή πολιτισμός που να μην έχουν ως τρόπο επικοινωνίας κάποια μορφή μουσικής έκφρασης.

Για να εξετάσουμε αυτήν την επικοινωνία χρειάζεται να ορίσουμε:

- i. Σε ποιούς απευθύνεται η μουσική δημιουργία; Ο δημιουργός στοχεύει σε συγκεκριμένο ακροατήριο εκπαιδευμένο και εξειδικευμένο στην πρόσληψη του είδους μουσικής που εντάσσεται το έργο του ή στοχεύει σε ακροατήριο που ενδεχομένως δεν έχει προηγούμενη ακρόαση του είδους;
- ii. Τί εκπέμπει, τί μεταδίδει και πόσο εύληπτη ή κατανοητή είναι η μουσική δημιουργία; Η πρόθεση του δημιουργού και η ερμηνεία του έργου μεταφέρονται προς το ακροατήριο και με ποια μουσικά μέσα; Ο τρόπος που χρησιμοποιείται κατά την εκπομπή (συνθετικά στοιχεία) και τη μετάδοση (ερμηνεία) έχει αποτελέσματα κατανόησης και αφομοίωσης από το κοινό;
- iii. Τί προκαλεί και ποιά τα αποτελέσματα της πρόσληψης της μουσικής δημιουργίας; Ενεργοποιούνται συναισθήματα κατά την ακρόαση και αν ναι ποιά είναι αυτά; Ο δημιουργός στοχεύει στην ενεργοποίηση συγκεκριμένων συναισθημάτων και σκέψεων ή αφήνει το ακροατήριο του ελεύθερο να κρίνει;

Η απάντηση των ερωτημάτων αυτών για το τί ισχύει ή για το τί επιθυμεί ο δημιουργός να ισχύει, αποτελεί το πρώτο σκέλος προσέγγισης του θέματος.

Το δεύτερο σκέλος προσέγγισης απαιτεί να ορίσουμε:

- i. Με ποια μουσική γλώσσα θα υλοποιηθεί η επικοινωνία; Ποιός είναι ο μουσικός χώρος του έργου; Εντάσσεται σε ένα ή περισσότερα μουσικά είδη;
- ii. Η χρήση ή μη ηλεκτρονικών ηχοχρωμάτων διαφοροποιεί και αν ναι, σε ποιο βαθμό, τη γλώσσα επικοινωνίας; Οι ηλεκτρονικοί ήχοι προσδίδουν συγκεκριμένο χαρακτήρα στο έργο;

Τα αποτελέσματα του σκέλους αυτού, σε συνδυασμό με τις απαντήσεις του πρώτου σκέλους, αποτελούν το στόχο της παρούσας έρευνας. Η εξαγωγή και η μελέτη των δεδομένων της έρευνας δίνουν απαντήσεις σε προβληματισμούς που απασχολούν τόσο τους χώρους που ανήκει η ερευνήτρια ως δημιουργός, ερμηνεύτρια και εκπαδευτρια, όσο και σε άλλες ομάδες ή συντελεστές του χώρου της μουσικής δημιουργίας.

1.6 Μουσικός χώρος της έρευνας και χρονική ένταξη του ιδιώματος της μουσικής της έρευνας

Πρωτίστως, για τη διεξαγωγή της έρευνας απαιτείται η χρήση μουσικού υλικού. Η επιλογή του υλικού δύναται να πηγάζει από κάθε είδος μουσικής, είτε με επιλεγμένες μουσικές προτάσεις είτε με ολοκληρωμένα έργα. Όμως, τα ζητούμενα και οι στόχοι της έρευνας περιορίζουν το πεδίο επιλογής τόσο του μουσικού ιδιώματος της μουσικής που θα επιλεγεί όσο και της μουσικής γλώσσας που χρησιμοποιείται στο επιλεγμένο μουσικό υλικό.

Επίσης, η εξέλιξη της πορείας του ηχοχρώματος, ιστορικά, δεν είναι το στοιχείο που απασχολεί την παρούσα έρευνα. Αντιθέτως, ο τρόπος χρήσης του ηχοχρώματος, η διαμόρφωσή του και η δημιουργία νέων, είναι το συστατικά που οριοθετούν τη μουσική που θα χρησιμοποιηθεί στην έρευνα. Τα νέα ηχοχρώματα δημιουργούν μια

νέα μουσική γλώσσα, η οποία χρησιμοποιείται σε αρκετά είδη της νέας μουσικής τέχνης.

Η παράλληλη χρήση ηχοχρωμάτων που παράγουν τα ακουστικά όργανα, με αυτή των ηχοχρωμάτων που παράγει μια γεννήτρια ήχων ή ο υπολογιστής, είναι μια πρόκληση, η οποία απαιτεί τη γνώση επεξεργασίας σήματος, μουσικής ακουστικής. Οι πιο σημαντικές τεχνικές για την αμφοτέρη χρήση τους, στρέφονται στη διαμόρφωση ακουστικών οργάνων ως φυσικά πρότυπα, ή φυσικών ήχων ή αντιληπτών ήχων ως πρότυπα σημάτων. Η τεχνολογία έχει βοηθήσει στην ανάπτυξη της ηχητικής σύνθεσης. Η συγχώνευση των διαφορετικών ηχοχρωμάτων, ανεξάρτητα της πηγής που τα διαμορφώνει, δημιουργεί μια νέα υφή έργου που δύναται να ενταχθεί σε διαφορετικά είδη μουσικής τέχνης του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα. Αναφέρονται ως τέτοια η τροπική και ατονική μουσική, η ακουσματική και ηλεκτροακουστική, η *musique concrete*, και *musique spectrale*.

Εντούτοις, αρκετά από τα έργα της εποχής, στερούνται την αντιπροσώπευση του μουσικού και κατά συνέπεια, η αναπαραγωγή αυτών των συνθετικών ήχων, χωρίς την παρουσία του εκτελεστή, στερούνται την εκφραστικότητα του ερμηνευτή και παραμένουν στο ρόλο των τεχνικών που χρησιμοποιεί ο προγραμματιστής. Ο ρόλος του ερμηνευτή - χειριστή ηλεκτρονικών οργάνων απαιτεί τον σχεδιασμό ενός νέου προτύπου εκφραστικότητας και συναισθημάτων και παράλληλα την ενσωμάτωση των οργανικών τεχνικών με αυτές της τεχνολογίας. Αναλαμβάνει δε την απόδοση τόσο μιας συμβατικής παρτιτούρας όσο και μιας περιγραφικής παρτιτούρας ή ανάγνωσης κώδικα.

Στο σημείο αυτό και προς χρήση της παρούσας μελέτης, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε μεγάλα γεγονότα στην τέχνη κατά τον 20^ο αιώνα και έπειτα, καθώς και της χρήσης άλλων ήχων εκτός αυτών του συγκεκριμένου συστήματος. Ο 20^{ος} αιώνας έφερε πολλές καινοτομίες στην τέχνη. Η ριζική καινοτομία για τη μουσική έγινε με την εισαγωγή οποιουδήποτε ήχου στη χρήση του, ως υλικό για τη δημιουργία μουσικού έργου. Στη διεύρυνση αυτή, συνέβαλε η ανάπτυξη της τεχνολογίας διαμορφώνοντας ένα άλλο ηχητικό μουσικό πλαίσιο. Οι εξελίξεις αυτές έφεραν αλλαγές στον τρόπο αποτύπωσης των ήχων και της σημειογραφίας. Παράλληλα, τα νέα μέσα αναπαραγωγής άλλαξαν τον τρόπο ακρόασης ενός έργου. Η αποδοχή των έργων αυτών αποτελεί πλέον ένα ερώτημα που μελετάται κυρίως από

πολλούς ερευνητές του 21^{ου} αιώνα (Landy, 2007, *Understanding the Art of Sound Organization*).

Ο σημερινός συνθέτης, εκτός των κλασικών ήχων - ηχοχρώματα ακουστικών οργάνων από σόλο έως συνδυασμούς ορχήστρας - περιβάλλεται από ήχους φύσης και ήχους πόλης που αυτόματα δημιουργούν μια σύνθεση ήχων και νέα «φυσικά ηχητικά μοντέλα». Αναφορικά, το 1913 στο Μιλάνο ο Luigi Russolo γράφει το μανιφέστο του με τίτλο "*The Art of Noises*" και αναφέρει χαρακτηριστικά: «...πρέπει να σπάσουμε αυτό τον περιορισμένο κύκλο ήχων και να κατακτήσουμε την ποικιλία των ήχων από θόρυβο...». Κατασκεύασε μηχανές θορύβου που τις αποκάλεσε Intoners και τις κατέταξε σε έξι οικογένειες. Προδιέγραψε μια νέα σκέψη η οποία στο σήμερα έχει πάρει νέα μορφή όπου μπορεί να συνδυάσει κανείς, συνθετικούς ήχους με ακουστικούς και φυσικούς. Το 1966, ο Pierre Schaeffer παρουσιάζει την *Τυπολογία*. Μια ταξινόμηση, ως μια διαδικασία τακτοποίησης ηχητικών αντικειμένων ταξινομημένα με μορφολογικά κριτήρια. Επίσης, χαρακτηριστικό έργο είναι το *Mikrophonie I* για έξι όργανα, (1964), του Karlheinz Stockhausen, όπου στην εισαγωγή περιγράφει διάφορα ηχοχρώματα που απαιτούνται για την εκτέλεση του έργου μέσω περιγραφικών λέξεων. Μια οργάνωση ήχων έχει δημιουργηθεί από το IRCAM, παρέχοντας μέσω της υπηρεσίας *Studio On Line*, όπου παρέχεται πρόσβαση σε μια βάση δεδομένων με πάνω από 21.000 οργανικούς ήχους. Στην ανάλυση των ήχων χρησιμοποιήθηκαν 3 μηχανές περιγραφής οι οποίες αντίστοιχα αναλύουν α) την αρμονικότητα (harmonicity), β) την «φωτεινότητα» (spectral Centroid) και γ) τη διάρκεια της ατάκας (perceptual attack time) του κάθε ήχου.

1.7 Άξονες ανάπτυξης και πρωτοτυπία της διατριβής

Η διερεύνηση του θέματος «Συμμετοχική Διαδραστική Μουσική Δημιουργία με χρήση τεχνολογιών: Αντιληπτικότητα, πρόθεση και πρόσληψη πρωτότυπου μουσικού έργου με χρήση ή μη ηλεκτρονικού υλικού», δημιουργεί την αναγκαιότητα διεπιστημονικής εξέτασης. Κατά τη αναζήτηση δε, της βιβλιογραφικής τεκμηρίωσης του θέματος, προέκυψαν προσεγγίσεις ως προς την αντιληπτικότητα σημασιολογικών στοιχείων ενός μουσικού έργου, καθώς και των συναισθημάτων και σκέψεων που προκαλεί η μουσική στον ακροατή, όπως περιγράφεται συνοπτικά

παρακάτω στο περίγραμμα κεφαλαίων. Λόγω του εύρους των τομέων αυτών, η διατριβή επικεντρώνεται σε όσα άπτονται των σταδίων της μουσικής δημιουργίας από την πρόθεση του συνθέτη, στην πρόσληψή της από το κοινό, ερμηνευτή ή ακροατή, έως την αξιολόγηση και την τελική διαμόρφωση του μουσικού έργου.

Η αέναη αυτή διαδικασία της διαμόρφωσης του μουσικού έργου και εν γένει του μουσικού γίνεσθαι προσεγγίζεται υπό το πρίσμα της τριμερούς κατανομής του Nattiez.

Το ερευνητικό ζητούμενο της παρούσας μελέτης προϋποθέτει αφ' ενός τη χρήση ολοκληρωμένου έργου, αφ' ετέρου ένα έργο ηλεκτρονικής μουσικής ή με χρήση ηλεκτρονικού υλικού. Αν και το θέμα απασχολεί παγκοσμίως την κοινότητα των δημιουργών και το ενδιαφέρον για αυτό διαρκώς αυξάνει, έχουν προκύψει λιγιστές έρευνες. Όσες δε, έχουν υλοποιηθεί, χρησιμοποιούν μουσικά δείγματα διάρκειας ορισμένων δευτερολέπτων ή μικρές φράσεις εξαγόμενες από μουσικά έργα. Η χρήση ολοκληρωμένου έργου ή ηλεκτρονικής μουσικής προσεγγίζεται σε ένα ποσοστό από το ερευνητικό πλαίσιο του Landy και είναι αυτό που αποτέλεσε την ερευνητική τεκμηρίωση της παρούσας έρευνας.

Η χρήση ολοκληρωμένου έργου και η σύγκρισή του σε δύο εκδοχές καθώς και το μουσικό ιδίωμα αυτού, προσδίδει μια πρωτοτυπία στο ερευνητικό αντικείμενο και λόγω του ενδιαφέροντος που προαναφέρθηκε, προσβλέπει να εξελιχθεί σε σημαντική στο χώρο της μουσικής δημιουργίας.

Επιπροσθέτως, ακόμη μια πρωτοτυπία έγκειται στη σύγκριση του ίδιου κατά βάση μουσικού έργου σε δύο εκδοχές του. Το μουσικό υλικό που χρησιμοποιείται στην έρευνα προέκυψε με βάση το ιστορικό πλαίσιο και τα ιδιώματα της μουσικής που περιγράφηκαν στις ενότητες 1.6 και 1.7 της παρούσης.

Συγκεκριμένα, για τη διεξαγωγή της έρευνας χρησιμοποιήθηκε ως υλικό:

- i. Μουσικό έργο επιλεγμένο από την εργογραφία της ερευνήτριας:
Συνειρμοί / Free Associations για βιολοντσέλο και κοντραμπάσο.
- ii. Ηλεκτρονικό υλικό:
Χρήση ηχητικών δειγμάτων από υπάρχουσα βάση δεδομένων της ερευνήτριας.
- iii. Μουσικό έργο με ηλεκτρονικό υλικό:

Ανασύνθεση του έργου *Συνειρμοί / Free Associations* για βιολοντσέλο, κοντραμπάσο και επεξεργασμένο ηλεκτρονικό υλικό.

Οι δύο εκδοχές του έργου, με και χωρίς ηλεκτρονικό υλικό, χρησιμοποιούνται ως υλικό ακροάσεων.

Οι ακροάσεις συνοδεύονται από μια σειρά ερωτηματολογίων, συμμετοχής, και κατηγοριοποίησης των συμμετεχόντων καθώς ακροάσεων και καταγραφής της απόκρισης των δύο εκδοχών του έργου.

Κατά την πιλοτική εφαρμογή της έρευνας, διαπιστώθηκε και προέκυψε η ανάγκη προώθησης της έρευνας. Ως καταλληλότερος τρόπος αυτής της προώθησης, θεωρήθηκε η ανάπτυξη ενός ιστότοπου, ένας χώρος ο οποίος προωθείται εύκολα και γρήγορα, δύναται να περιέχει όλο το υλικό της έρευνας και κυρίως χαρακτηρίζεται από την εύκολη πρόσβαση χωρίς χρονικές δεσμεύσεις υλοποίησης της συμμετοχής. Αν και άλλες έρευνες υλοποιούνται πλέον μέσω διαδικτύου, η μορφοποίηση και ο σχεδιασμός όλου του εύρους του ιστοτόπου αποτελεί μια επιπλέον καινοτομία στην υλοποίηση της ερευνητικής διαδικασίας.

Η σύνταξη των ερωτηματολογίων στηρίχθηκε σε ανάλογα άλλων ερευνών. Διευρύνθηκαν δε, με τ'έτοιον τρόπο, ώστε να προσεγγίσουν περισσότερο τα ερευνητικά ζητούμενα. Η δυνατότητα της ελεύθερης έκφρασης της πρόσληψης των έργων από τους συμμετέχοντες στην έρευνα ακροατές, καθώς και της δυνατότητας προσέγγισης και περιγραφής σκέψεων και ιδεών του ακροατηρίου, αποτελεί ένα επιπλέον στοιχείο καινοτομίας.

Το χαρακτηριστικό της έκφρασης συναισθημάτων, ιδεών και σκέψεων αναφορικά με την ακρόαση του μουσικού υλικού της έρευνας, θέτει το ζήτημα της εμπειρικής προσέγγισης του ερευνητικού ζητήματος.

Συνεπώς, τα αποτελέσματα που εξάγονται από την έρευνα, είναι κατά βάση ποιοτικά. Στο μέτρο του δυνατού και όσο επιτρέπεται από τη διάρθρωση των ερωτηματολογίων, μέρος των αποτελεσμάτων ομαδοποιούνται ώστε στη συνέχεια να συζητηθούν ως ποσοτικά. Το περιεχόμενο των απαντήσεων δίνουν παράλληλα τη δυνατότητα εξέτασης και ανάλυσης άλλων παρεμφερών θεμάτων και αποτελούν το έναυσμα συνέχεια στην προσέγγιση επιπλέον ερευνητικών ζητημάτων.

1.8 Δομή της διατριβής

Λόγω της πολυπολοκότητας προσέγγισης του θέματος της έρευνας, η δομή της διατριβής αναπτύσσεται σε τέσσερα μέρη, ήτοι εννέα κεφάλαια. Συγκεκριμένα, στο Α Μέρος - Κεφάλαιο 1, παρουσιάζεται το πλαίσιο ανάπτυξης της έρευνας. Μέσω αυτού, προσδιορίζεται τόσο το ερευνητικό ζητούμενο, όσο και το περιβάλλον που αυτό εντάσσεται. Περιγράφεται επίσης, η προσέγγισή του, μέσω της οποίας διαπιστώθηκαν τόσο οι πρωτοτυπίες της έρευνας, όσο και η αναγκαιότητα διεξαγωγής της. Κατά το Β Μέρος - Κεφάλαια 2 - 4, αναπτύσσεται το θεωρητικό υπόβαθρο. Ήτοι, στο Κεφάλαιο 2 αναπτύσσονται ζητήματα μουσικής αντίληψης και προκαλούμενων συναισθημάτων. Αναφέρονται θέματα αντίληψης των σύγχρονων ρευμάτων μουσικής και του ρόλου των συναισθημάτων στην αξιολόγηση της τέχνης. Ακολούθως, στο Κεφάλαιο 3 παρουσιάζεται η τριμερής κατανομή του Nattiez και πως με βάση αυτή, αναπτύσσεται η συμμετοχική διαδραστική μουσική δημιουργία. Στο Κεφάλαιο 4 γίνεται μια επισκόπηση μεθοδολογικών προσεγγίσεων, όπως αυτές των Leigh Landy, Robert Weale, Luke Windsor, Michael Bridger, Francois Delalande, Andra McCartney. Κατόπιν της ανάπτυξης του δεύτερου μέρους που όπως περιγράφηκε κινείται σε τρεις άξονες:

- i. Ψυχολογικές προσεγγίσεις της μουσικής αντίληψης
- ii. Σημειωτική θεωρία - Τριμερής κατανομή Nattiez
- iii. Εφαρμοσμένες μεθοδολογικές προσεγγίσεις

Ακολουθεί το Γ Μέρος - Κεφάλαια 5 - 9 όπου παρουσιάζεται η μεθοδολογία, ανάπτυξη και υλοποίηση της έρευνας. Το Κεφάλαιο 5 εστιάζει στον σχεδιασμό και την εφαρμογή των μεθόδων που χρησιμοποιεί η έρευνα και στη σύνταξη των ερωτηματολογίων. Στο Κεφάλαιο 6 παρουσιάζεται, ως παραδοτέο, το μουσικό έργο που χρησιμοποιείται ως υλικό της έρευνας και περιγράφεται ο τρόπος παραγωγής του ηλεκτρονικού υλικού που εντάχθηκε στη διαδικασία της ανασύνθεσης του έργου που χρησιμοποιείται στην έρευνα ως δεύτερη εκδοχή - έργο. Στη συνέχεια, στο Κεφάλαιο 7 περιγράφεται το δεύτερο παραδοτέο της έρευνας, η ανάπτυξη του ιστοτόπου και η προσαρμογή της έρευνας σε αυτόν. Στο τελευταίο και Δ Μέρος - Κεφάλαια 8 - 9 της διατριβής, αναλύονται τα αποτελέσματα και συζητούνται ζητήματα που προκύπτουν από αυτά. Παρουσιάζεται επίσης, ο τρόπος συνέχειας και επέκτασης του ερευνητικού σχεδίου, όπως και η προοπτική και νέοι στόχοι αυτής.

Β΄ ΜΕΡΟΣ

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

Κεφάλαιο 2

Ζητήματα μουσικής αντίληψης και εμπειρία ακρόασης σύγχρονου έργου

2.1 Εισαγωγή

Στο Κεφάλαιο 1, περιγραφής του πλαισίου της παρούσας έρευνας, η μουσική γλώσσα τέθηκε ως μέσο επικοινωνίας και διάυλος της Συμμετοχικής Διαδραστικής Μουσικής Δημιουργίας με χρήση τεχνολογιών. Ειδικότερα, στην ενότητα 1.5, αναφέρθηκε ως πρώτο σκέλος προσέγγισης του θέματος, ο προσδιορισμός τριών επιμέρους ζητημάτων που εξετάζονται κατά το 2^ο Μέρος της διατριβής. Όπως αναφέρθηκε, ως πρώτο ζήτημα χρειάζεται να ορίσουμε:

Σε ποιούς απευθύνεται η μουσική δημιουργία; Ο δημιουργός στοχεύει σε συγκεκριμένο ακροατήριο εκπαιδευμένο και εξειδικευμένο στην πρόσληψη του είδους μουσικής που εντάσσεται το έργο του ή στοχεύει σε ακροατήριο που ενδεχομένως δεν έχει προηγούμενη ακρόαση του είδους;

Τούτο, αποτελεί τον πυρήνα του περιεχομένου αυτού του κεφαλαίου. Πρωτίστως, αναφέρονται ζητήματα αντίληψης των προθέσεων του συνθέτη για τη δημιουργία μουσικού έργου και της πρόσληψής του από το κοινό. Το δεύτερο τμήμα του κεφαλαίου ασχολείται με την απόκριση της ηλεκτροακουστικής μουσικής, την εμπειρία του ακροατή και των συναισθημάτων που του προκαλεί έ να έργο ηλεκτροακουστικής τέχνης.

2.2 Προϋποθέσεις αντίληψης της μουσικής δημιουργίας

Ο μουσικός χώρος θεωρητικά είναι ένας φανταστικός χώρος, επίκτητος για κάθε άνθρωπο. Συνεπώς, η διαμόρφωσή του μέσα στη φαντασία του ατόμου, απαιτεί εξοικείωση με τα επιμέρους συστατικά που τον διαμορφώνουν και τον χαρακτηρίζουν. Η συμβολή της μνήμης απαιτείται για τη διαμόρφωση αυτή. Η αντίληψη και η εξοικείωση με τη γλώσσα βοηθούν στη γνώση του χώρου.

Η ιστορία της μουσικής έχει δείξει ότι ο άνθρωπος επαναστατεί κάθε φορά που υπάρχει κορεσμός. Έτσι, ανατρέπει μορφές και δομικό υλικό, αναζητά το πολύπλοκο όταν βρίσκεται στο απλό και αντίστροφα. Στον 21ο αιώνα, η επανάσταση αυτή μπορούμε να πούμε ότι γίνεται κάθε φορά που δημιουργείται ένα έργο ή κάθε φορά που γίνεται η ακρόασή του. Κάθε δημιουργός φτιάχνει τη δική του δομή και μορφή και καλεί τον ακροατή να είναι έτοιμος να αντιληφθεί και να αφομοιώσει τη νέα δημιουργία. Πόσο εφικτό είναι αυτό; Ο George Braque στο έργο του *Η μέρα και η νύχτα* (Τετράδια 1917 - 1955), αναφέρει χαρακτηριστικά: *«Δεν μου χρειάζεται να παραμορφώσω: ξεκινώ από το άμορφο και δίνω μορφή. Το δοχείο δίνει σχήμα στο κενό και η μουσική στη σιωπή. Η μορφή προϋποθέτει περιεχόμενο και το περιεχόμενο είναι αυτό που δίνει μορφή.»*

Η μεταμοντέρνα άποψη επιτρέπει τη σμίξη οτιδήποτε με οτιδήποτε. Ο δημιουργός δίνει σχήμα σε οτιδήποτε και με οποιοδήποτε τρόπο. Η ποιότητα κάθε έργου εξαρτάται από το ποσοστό πνευματικού δυναμικού που εμπεριέχει. Αυτή είναι μια θέση που επικρατεί σε όλους τους αιώνες. Είναι παράλληλα δεμένη με την πολιτισμική διαμόρφωση των συνόλων. Παρατηρείται όπως, παρότι την πληθώρα των τάσεων και των νεοτερισμών, στην πραγματικότητα, η μουσική δημιουργία σέβεται τη σκέψη του παρελθόντος και της μουσικής μορφής των έργων. Αυτό αποτελεί το βασικό συστατικό δημιουργίας, ώστε να τεθεί το έργο σε μια αντιλήσιμη μορφή.

Εν τούτοις, η πολύγλωσση δημιουργία αποκλείει τη γνώση του μουσικού αντικειμένου και του περιβάλλοντός του. Κατ'επέκταση, αυξάνεται η δυσκολία πρόσληψης της μορφής και της κατανόησης της σύνθεσης. Η οργάνωση της χρήσης του ηχητικού υλικού προσδιορίζει την υφή και έμμεσα τη διαμόρφωση της δομής. Η πολυπλοκότητα των ήχων και ηχοχρωμάτων δίνει επιπλέον δυσκολία πρόσληψης της

μουσικής δημιουργίας. Με τούτα, αφ' ενός δημιουργείται η εντύπωση μιας βαθύτερης μουσικής κρίσης, αφ' ετέρου μπορεί να θεωρηθεί μια αλήθεια που περιγράφει την ίδια την τέχνη. Ως αποτέλεσμα, η κρίση αναζητά τη νέα σκέψη, την επινόηση, τη μεγάλη ιδέα που θα την βγάλει από το τέλμα και θα την οδηγήσει σε νέα δεδομένα.

Ένας δημιουργός προσπαθεί να συνθέσει κάτι νέο που θα εξυπηρετήσει την ανθρώπινη ανάγκη της κίνησης και της επικοινωνίας, του ρυθμού και του λόγου. *Μήπως οι προσπάθειες αυτές, περιπλέκουν την αφομοίωση; Χρειάζεται μια πολιτισμική εξέλιξη βασισμένη σε νέους κανόνες ή απαιτείται η σύνδεση της νέας σύνθεσης με την έννοια του νου, της ψυχής και της πολιτισμικής υπόστασης του ατόμου ή του συνόλου που απευθύνεται;*

Με όποιον τρόπο και αν συσχετίζονται φθογγικό ή ηχητικό υλικό, ή συνηχήσεις, ώστε να γίνεται αντιληπτή ή λειτουργικότητα ενός έργου, αυτό που εν τέλει χαρακτηρίζει το έργο είναι η δομική του υπόσταση. Η μορφή του αποτελεί την εκφραστική, επικοινωνιακή και σημασιολογική λειτουργία ενός έργου. Μέσα από μια διαδικασία έκθεσης μουσικών στοιχείων - μοτίβο, τρόποι, φθογγικό υλικό, ενορχηστρωτικοί προσδιορισμοί -, ολοκληρώνεται η εμφάνιση μιας μουσικής ιδέας και αυτό αποτελεί το άμεσο χαρακτηριστικό της σύνθεσης το οποίο λαμβάνει χώρα μέσα στο χρόνο.

Όταν εξετάζεται η διαδικασία αντίληψης των μακροδομών, αυτόματα ξεκινά η μελέτη ενός παιχνιδιού σχέσεων των επιμέρους στοιχείων καθώς και η επεξεργασία τους στον νου του κάθε ακροατή. Ένας από τους βασικούς στόχους για την γνωσιακή ψυχολογία είναι να συμπεράνει πώς οι άνθρωποι μπορούν, όχι μόνο να αντιληφθούν τον ήχο, αλλά και να τον «σκεφτούν». Είναι αναγκαία η καταγραφή απαντήσεων στα ερωτήματα που μπορούν να περιγράψουν τί συνέβαινε στο νου τους κατά την ακρόαση ενός μουσικού έργου και τί επιρροή είχε αυτή η διεργασία στην απάντηση του ερωτήματος «μου αρέσει» ή δεν «μου αρέσει». Ερωτήματα απλά, αλλά και ταυτόχρονα σύνθετα στην απάντηση και στην ανάπτυξή τους.

Δομικά στοιχεία όπως το μοτίβο, η φράση, ο ρυθμός, οι συνηχήσεις έχουν γίνει αντικείμενο πάμπολλων αναλύσεων. Αναφέρονται ενδεικτικά, χωρίς να αναλύονται οι προσεγγίσεις στα παραπάνω θέματα από τους Krumhansl (1990), Brown, Buffer and Jones (1994), Cuddy, Cohen & Mewhort (1981), Cuddy, Cohen & Miller (1979), Dowling (1978).

2.3 Η ψυχολογική και κοινωνική διάσταση της μουσικής

Ένας άπειρος ακροατής πολλές φορές μειδιάζει στο άκουσμα ενός σύγχρονου έργου. Το συναίσθημα αυτό, προκαλείται κυρίως από το α συνήθιστο του «ήχου», ως αποτέλεσμα. Όποιο και αν είναι το συναίσθημα, δεν αμφισβητεί την αρχή της σύνθεσης, αλλά την έννοια του έργου που φέρεται ως αυθύπαρκτο. Παράλληλα, πολλές φορές οι ακροατές δεν ενδιαφέρονται για τη μουσική που παράγεται από το έργο αλλά για το τί μεταφέρει και τί ιδέες προβάλλει. Ως αποτέλεσμα αυτών, δημιουργείται ένας διπλός ρόλος της μουσικής δημιουργίας, η «ψυχολογικοποίηση» και η «κοινωνικοποίηση» του μουσικού φαινομένου. Η μουσική πλέον, δεν είναι «αυθύπαρκτη» αλλά υπάρχει μέσα από την ψυχολογική της διάσταση. Υπάρχει μέσα από τα αποτελέσματα που δημιουργεί στον ακροατή, μέσω των συνθηκών ακρόασης και των χαρακτηριστικών του ατόμου. Αν η μουσική θεωρηθεί ως μεταφορικό μέσο, η λειτουργία της έγκειται στο όσα ο συνθέτης θα ήθελε να πει και να μεταφέρει. Η μουσική παίρνει την κοινωνική της διάσταση, (Chion, 1994).

2.4 Πόσο προσπελάσιμα είναι τα σύγχρονα έργα;

Τα περισσότερα συγγράμματα για τη μουσική, έχουν ως αντικείμενο κυρίως την κατασκευή ενός έργου, την ανάλυση του ως προς τις παραμέτρους του και λιγότερο για την εμπειρία ακρόασης και εκτίμησής του.

Οι Γερμανοί κριτικοί κατανοώντας την υφή των έργων του 20ου αιώνα χρησιμοποίησαν τους όρους E-Music και U-Music. Το "E" σημαίνει Ernst (σοβαρό - υψηλή τέχνη) και το "U" δηλώνει το Unterhaltung (ψυχαγωγία - δημοφιλές). Ένα γράφημα αποτύπωσης της εκτίμησης των έργων τα τελευταία 100 χρόνια, θα μπορούσε να αποδείξει τη συνεχή και αυξανόμενη γραμμή προς τη μουσική "U" και αντιστρόφως ανάλογα τη γραμμή της μουσικής "E".

Το ζήτημα λοιπόν, είναι ότι το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής του 20ου και 21ου αιώνα εκτιμάται από μικρό ακροατήριο. Τούτο δείχνει, ως μια παρενέργεια του κινήματος "τέχνη για την χάρη της τέχνης", που εμφανίστηκε από τις αρχές του 20ου αιώνα. Κατ' επιλογή τους, οι συνθέτες αγνοούν τις επιθυμίες και τις αντιληπτικές

ικανότητες του κοινού. Το "κίνημα" αυτό, ως άλλη συνέπεια είχε το διαχωρισμό της μουσικής αυτής από την καθημερινή ζωή και την πραγματικότητα. (Landy, 2007).

2.5 Θέματα εμπειρικής έρευνας στη μουσική αντίληψη

Οι ερευνητές της ψυχοακουστικής και ψυχολογίας ενδιαφέρονται για τις φυσικές, νευρικές και ψυχικές διαδικασίες που διεγείρουν την αντίληψη του ήχου, ώστε να δημιουργήσουν μοντέλα του ακουστικού συστήματος. Άλλες πτυχές όπως αναφέρονται από τον Allott (2004), μπορεί να είναι:

η συναισθησία: η σύνδεση των περιοχών του εγκεφάλου που συσχετίζει την ακουστική και οπτική αντίληψη,

τα ρυθμικά δεδομένα: η αντίληψη του ρυθμού που κυριαρχεί στην ανθρώπινη ύπαρξη, - κυρίαρχος ρυθμικός ήχος ζωής είναι ο καρδιακός παλμός (McLaughlin, 1970),

τα κινητικά δεδομένα: "η σύνθεση, η ερμηνεία και η ακρόαση, η άμεση απόκριση συνεπάγονται την ευρεία συμμετοχή του εγκεφαλικού κινητικού φλοιού, (Critchley, 1997),

άλλες αντιδράσεις μέσω σώματος: οι αντιληπτές και συναισθηματικές εμπειρίες οδηγούν σε αλλαγές πίεσης αίματος, παλμού, αναπνοής και άλλες λειτουργίες,

νευρωνική διαμόρφωση: η δραστηριότητα του νευρικού συστήματος έχει πολλές δομικές ομοιότητες με τη μουσική. Νευρικά ερεθίσματα - χρονισμός, ένταση, συγχρονισμός, συχνότητες - αποτελούν χαρακτηριστικά που συναντούνται στη μουσική.

Την τελευταία δεκαετία, οι έρευνες των ψυχολόγων χρησιμοποιούν όλο και περισσότερο μεθοδολογίες της νευροεπιστήμης. Την ίδια κατεύθυνση ακολουθεί και η μουσικολογία. Πρόσφατα ευρήματα από fMRI, EEG και τομογράφων PET, ενσωματώνονται στις συζητήσεις περί μουσικής αντίληψης. Ενδιαφέρον προκαλούν έρευνες που ασχολούνται με την αναγνώριση περιοχών του εγκεφάλου και πως αυτές αντιδρούν σε σημαντικά συστατικά της μουσικής, όπως ηχητική δομή, μελωδία ή ρυθμό. Πραγματοποιούνται επίσης, μελέτες που ερευνούν τα ερεθίσματα της εγκεφαλικής δραστηριότητας. Σημαντική εξέλιξη αποτελεί η χρήση σύνθεσης

μουσικής που δημιουργεί ερεθίσματα στον εγκέφαλο με συγκεκριμένες αντιδράσεις. Βέβαια, η χρήση τέτοιων ερεθισμάτων άπτεται στον έλεγχο της ηθικής που προωθείται μέσω της ακρόασης έργου, (Mari Riess Jones, Rithard R.Fay, Arthur N. Popper, 2010).

Η εκμάθηση ενός μουσικού οργάνου παρέχει μια πολυαισθητηριακή εμπειρία που ενσωματώνει την επεξεργασία της αφής και της ακουστικής και οπτικής εισόδου. Για να εξετασθεί το αποτέλεσμα αυτής της εμπειρίας, έχουν γίνει πολλές μελέτες που συγκρίνουν ακουστικά και πολυαισθητικά ερεθίσματα σε μουσικούς και μη μουσικούς. Οι μελέτες που έχουν στηριχθεί σε μαγνητικό συντονισμό, (MRI), δείχνουν διαρθρωτικές διαφορές στον εγκέφαλο μουσικών και μη μουσικών, (Bermudez 2008 και Schlaug 2009). Ο Schneider (2002), διαπίστωσε ότι η φαιά ουσία στον ακουστικό φλοιό είναι διευρυμένη στους μουσικούς σε σύγκριση με αυτή των μη μουσικών και ότι ο βαθμός αυτής της διεύρυνσης σχετίζεται με την μουσική ικανότητα. Παρότι, οι μελέτες αυτού του αντικειμένου είναι πλέον πολλές και σημαντικές, παραμένει το ερώτημα, αν οι δύο ομάδες παρουσιάζουν διαφορετική ποιοτική επεξεργασία. Αν και οι περιοχές του εγκεφάλου που σχετίζονται με τη μουσική επεξεργασία είναι διευρυμένες στους μουσικούς, εντούτοις οι συγκεκριμένες περιοχές του εγκεφάλου που εμπλέκονται, είναι το ίδιο στις δύο ομάδες. Μια ερμηνεία που δίνεται σε αυτό, είναι ότι όλοι οι άνθρωποι είναι μουσικά όντα και η εκπαίδευση ενισχύει την μουσική ικανότητα, - εξαιρουμένων αυτών με αμουσία - (Trainor, 2002).

Ο Foxton (2006), πιστεύει ότι ο ρυθμός είναι περισσότερο θεμελιώδης στη μουσική από το ύψος. Οι διαφορές στις δεξιότητες της ρυθμικής αντίληψης ωστόσο, παραμένουν αδιευκρίνιστες. Η μουσική εκπαίδευση επηρεάζει την ανάπτυξη του εγκεφάλου ως προς τη ρυθμική επεξεργασία (Jongsma 2004). Τούτο, συμφωνεί με τα δεδομένα συμπεριφοράς που δείχνουν ότι οι μουσικοί σε σύγκριση με μη μουσικούς, έχουν απλώς καλύτερη απόδοση σε είδη μέτρου που είναι συμβατά με τη μουσική κατάρτισή τους (Jones και Yee, 1997).

Η μουσική εκπαίδευση επιδρά στη γνωσιακή επεξεργασία και κυρίως στη μνήμη και την προσοχή. Για παράδειγμα, η απομνημόνευση μουσικών σχημάτων και η προσοχή που απαιτεί η απόδοσή τους, είναι συστατικά της μουσικής εκπαίδευσης (Jones, Popper, 2010).

Ένα επιπλέον μεθοδολογικό ζήτημα είναι η στατιστική ερμηνεία των δεδομένων. Αποτελέσματα στατιστικών αναλύσεων είναι συχνά συσχετιστικά. Για παράδειγμα, κρίσεις ακροατών που σχετίζονται με αξιολογήσεις όπως της σαφήνειας ή των συναισθημάτων, θα μπορούσαν να συνεκτιμηθούν με κρίσεις που συνδέονται αξιόπιστα και αφορούν ρυθμό, τρόπο, μουσικό στυλ. Για να συμπληρωθούν συσχετιστικές αναλύσεις, χρειάζεται να προσαρμοσθούν νέες προσεγγίσεις στις καθιερωμένες μεθοδολογίες. Μια τέτοια τακτική είναι η εξέταση μουσικών γεγονότων που δεν εξετάζουν μόνο τί μεταβολή προήλθε με την αλλαγή ενός ηχητικού μοτίβου, αλλά με τα ερεθίσματα που δίνει ένα πολύπλοκο πρωτότυπο έργο ή με αυτά που δημιουργούνται από μεταβολές δομικών και ηχητικών στοιχείων του έργου. Τελευταία επίσης, υπάρχει έντονο ενδιαφέρον για την αλληλεπικάλυψη μεταξύ γλώσσας και μουσικής σύμφωνα με πλήθος ερευνών (Koelsch 2005, Dilley και McAuley, 2008).

Το πως αντιλαμβανόμαστε τους ήχους των οργάνων, αποτελεί άλλο ένα σημείο εξέτασης. Η χρήση τους, δίνει εξηγήσεις για το τί αντιλαμβάνεται ο ακροατής ακόμη και αν χρησιμοποιηθεί η ίδια σειρά φθόγγων από διαφορετικό όργανο της ίδιας οικογένειας. Η εξέταση των φυσικών μεταβλητών κάθε μουσικού οργάνου σχετίζονται με τις ακουστικές μεταβλητές και διευκολύνουν την αντίληψη των μεμονωμένων στοιχείων του έργου.

Μουσικολόγοι και ψυχολόγοι υλοποιούν έρευνες εξετάζοντας ερωτήματα που αφορούν το αντικείμενό τους. Κοινές προσεγγίσεις συνήθως παρουσιάζονται με εμπειρική διαδικασία. Η αισθητική απόκριση στη μουσική είναι συμπεριφορά και για αυτό είναι επιδεκτική της εμπειρικής προσέγγισης, (Edward Cartterte & Roger Kendall, 1990).

2.6 Αντιμετώπιση και σύνδεση της ανάπτυξης της μουσικής

Ο Eugene Narmour (1990), υποστηρίζει ότι, οι μουσικοί σκέφτονται το ύφος ενός έργου, κρίνοντάς το από την περίοδο της γραφής του, την προέλευση, την εθνικότητα, το ίδιο το έργο αλλά και τον συνθέτη. Η γνώση του στυλ επιτρέπει στον ακροατή να αναγνωρίζει την ομοιότητα μεταξύ αντίληψης και μνήμης και στη συνέχεια, οριοθετούνται οι προσδοκίες. Οι ακροατές κατασκευάζουν προσδοκίες

στύλ και επικαλούνται δομές στυλ που σχετίζονται με την αντίληψη και τη γνωσιακή ανάλυση κατά την υποδοχή των ακροάσεων. Για ότι αφορά την προσοχή που θέτει ο ακροατής για τη γνώση του, οι επαναλήψεις των ακροάσεων δίνουν προτεραιότητα στην εσωτερική του λήψη (Tenney & Polansky, 1980).

Ο Michon (1978), μας παρέχει μια ανασκόπηση ιδιοτήτων της αντίληψης και εξετάζει τη σχέση μορφής και ρυθμού. Michon και Clarke (1987), αναφέρουν επίσης, ότι κατά την αντίληψη, τα περιεχόμενά του παρόντος είναι ενεργά και διαθέσιμα. Οι μνήμες καλούνται να ανακτηθούν και να μετασχηματισθούν από την κατάσταση της αδρανούς αποθήκευσης σε μια τρέχουσα συνειδητοποίηση. Αυτό, δηλώνει ότι η αντίληψη της δομής δεν είναι άμεσα διαθέσιμη, αλλά μια αίσθηση δομής γίνεται διαθέσιμη, μέσω μιας αναδρομικής και σκόπιμης πράξης ανακατασκευής του έργου (Clarke, 1987). Ο ερμηνευτής θα πρέπει να κάνει τη μουσική δομή σαφή στον ακροατή. Ο Sloboda (1983, 1985), μελέτησε την πρόταση αυτή, κατασκευάζοντας σύντομες ακολουθίες ήχων, οι οποίες θα μπορούσαν να εκτελεσθούν από διαφορετικούς ερμηνευτές ή και με διαφορετικά μουσικά μέτρα.

Ένας ενήλικας κατά τη διάρκεια της ακρόασης, ακούει προσεκτικά ένα έργο και κατανοεί ότι δέχεται έναν όγκο πληροφοριών για επεξεργασία σε πολύ μικρό χρόνο. Το μεγαλύτερο αυτό μέρος, γίνεται αυτόματα μέσω της συνειδητής ανάλυσης, λόγω του ότι δεν υπάρχει ο χρόνος σκέψης και επεξεργασίας του. Αυτή η διαδικασία είναι όμοια με αυτή που συμβαίνει κατά την ομιλία, όπου ακούει και καταλαβαίνει μια πρόταση. Τα στοιχεία της πρότασης τα επεξεργάζεται σε σύντομο χρόνο και γίνεται κατανοητή με το γενικό νόημά της. Η ταχύτητα της αυτόματης επεξεργασίας της ομιλίας εξαρτάται από την εκτεταμένη αντιληπτική γνώση της γλώσσας. Ομοίως, η δυνατότητα του ακροατή να κατανοήσει το έργο, εξαρτάται από την αντιληπτική γνώση και την εμπειρία που έχει αποκτήσει με την μουσική του είδους που ανήκει το έργο.

Η μουσική ενός πρωτότυπου έργου ή ενός πολιτισμού παρέχει στον ακροατή μια σιωπηρή γνώση για τα δομικά πρότυπα αυτής της μουσικής. Σ τη συνέχεια, η σιωπηρή γνώση μετατρέπεται σε έμμεση και χρησιμεύει για τη διευκόλυνση της γνωσιακής επεξεργασίας της μουσικής, σύμφωνα με τα πρότυπα που αυτή παρέχει. Η ανάκληση αυτής της γνώσης που αποκτάται μέσω της αντιληπτικής διαδικασίας δεν είναι πάντοτε διαθέσιμη συνειδητά. Οι ακροατές συνήθως συμμετέχουν με μια πιο πολύπλοκη αντιληπτική επεξεργασία από αυτό που νομίζουν. Για παράδειγμα, οι

ακροατές δεν γνωρίζουν πάντα ότι είναι ικανοί να κατηγοριοποιήσουν χαρακτηριστικά της μελωδίας, αλλά όταν ερωτηθούν, μπορούν να ανακτήσουν και να περιγράψουν δεδομένα της μουσικής που άκουσαν (Dowling, 1993).

2.7 Ακουστική συνοχή

Η ακουστική συνοχή είναι ίσως η πιο δραματική επίδραση που προκύπτει από το ακουστικό αποτέλεσμα μιας ομάδας ήχων (Vicario, 1982). Μερικοί ακροατές δεν ακούν όλους τους τόνους, αλλά μια μελωδική γραμμή, περισσότερο με τους υψηλότερους τόνους και λιγότερο με τους χαμηλότερους. Σύμφωνα με αυτήν την αρχή, ήχοι οργανώνονται μελωδικά και αναδιοργανώνονται όταν επιστρέφουν στον ακροατή (Deutsch, 1995). Αυτή η παράμετρος είχε ως αποτέλεσμα, την ταυτοποίηση της μελωδίας όταν η μελωδία ήταν ασύγχρονη ως προς την είσοδό της στα αυτιά και χωρίς συνοδεία και δυσκολότερα όταν η μελωδία είναι σύγχρονη ως προς την είσοδό της στα αισθητήρια της ακοής. Σε ένα ανάλογο συμπέρασμα είχε καταλήξει και ο Berlioz, (1948), από τη θέση του συνθέτη: *«Θέλω να αναφέρω τη σημασία των διαφορετικών σημείων προέλευσης της μάζας των τόνων.»*

Για την χωρική αναδιοργάνωση, ευρήματα έχουν δείξει ότι οι διαφορές στο αυτί της εισόδου έχουν μικρές επιδράσεις στον τρόπο που λειτουργεί η ομαδοποίηση των ηχητικών δεδομένων (Beerends & Houtsma, 1989, Darwin & Ciocca, 1992) και ότι άλλη παράμετρος, τα συναισθήματα μπορούν να αλλάξουν την αντιληπτική προέλευση αυτών των ηχητικών δεδομένων (Hill & Darwin, 1993).

2.8 Ο ρόλος των συναισθημάτων στην αξιολόγηση της τέχνης

Το συναίσθημα αποτελεί ένα σημαντικό στοιχείο στη αξιολόγηση ενός έργου. Ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι παρακινούνται και αλληλεπιδρούν με το περιβάλλον τους, οφείλεται στα συναισθήματα που προκαλούνται από τις εμπειρίες των αισθήσεων του ανθρώπου. Η κατάσταση της συναισθησης που βρίσκεται ένα άτομο, αποτελεί βασική προϋπόθεση για την κατανόηση και την εμπειρία ενός έργου τέχνης. Είναι σύνηθες, να περιγράφεται ένα έργο τέχνης, ως έκφραση συναισθημάτων του καλλιτέχνη. Ερευνητές, όπως οι Evans - Schubert, (2008),

χρησιμοποίησαν μεθόδους αυτοαναφοράς για να αξιολογήσουν το συναίσθημα, ενώ άλλοι χρησιμοποίησαν ως απόδειξη, την αυθεντική συναισθηματική εμπειρία. Οι ερευνητές προσπαθούν να χρησιμοποιούν τα ίδια τα έργα, ως «ερεθίσματα» για να μπορέσουν να ερμηνεύσουν τις συναισθηματικές απαντήσεις τους για το έργο. Τα συναισθήματα χαρακτηρίζονται από το χρονικό διάστημα που προκαλούνται, την ένταση και τη σημαντικότητα του γεγονότος που τα προκαλεί. Αντιθέτως, η διάθεση είναι ένα αποτέλεσμα αυτών και των εμπειριών του ατόμου, χωρίς να συγχέεται η έκφραση συναισθημάτων με την ποιότητα του έργου (Krunhansl, 1997).

Τούτο, αποτελεί ένα από τα κριτήρια της επιλογής ενός έργου σε δύο εκδοχές του προς υλοποίηση της παρούσας έρευνας.

2.9 Μουσική με χρήση ή μη ηλεκτρονικού υλικού

Το 1990, ο Leigh Landy, σε διάσκεψη του ICMC θέτει το ερώτημα: *Η μουσική υπολογιστών φθάνει στο κοινό που αξίζει;* Ο προβληματισμός του έγκειται στο αν η μουσική που προέρχεται από υπολογιστή, έχει προσεγγίσει το κατάλληλο ακροατήριο. Η δική του απάντηση ήταν αρνητική, βασισμένη πως μέχρι τότε (1990), η σύγχρονη μουσική αντιμετώπιζε προβλήματα προώθησης και διάδοσής της. Ως αποτέλεσμα αυτών εισήγαγε μια ευρεία συζήτηση μέσω διαρκούς έρευνας κυρίως της προσβασιμότητας του κοινού στο νέο είδος μουσικής.

Σημαντικό ποσοστό ερευνών έχουν επικεντρωθεί σε αναλύσεις έργων. Ο Landy προσέγγισε τη διερεύνηση του προβλήματος στο σημείο της προσέγγισης ή της αποδοχής της νέας μουσικής από το κοινό. Το ίδιο ερώτημα παρέμεινε στις επόμενες δεκαετίες και επανεξετάστηκε από τον Robert Weale, (2005), και ξανά από τον Leigh Landy στο βιβλίο του *Understanding the art of sound organization*, (2007). Ο Landy προσδιόρισε παράγοντες που συμβάλλουν στην κατάσταση της μουσικής τέχνης όπως μουσική στο σχολείο, διάδοσή της μέσω των μέσων επικοινωνίας, με τη χρήση οπτικοακουστικών μέσων, τις συναυλίες.

Οι Landy (2007) και Weale (2005) αναφέρονται κυρίως, στη μουσική τέχνη που ορίζεται ως ηλεκτροακουστική τέχνη. Ο όρος αυτός, ως ένα εκτενές μουσικό ρεύμα, σχετίζεται με την παρούσα εργασία. Η αναφορά αυτού, καθώς και η αναφορά των άλλων σχετικών ειδών όπως είναι οι φασματική, τροπική, ατονική, ακουσματική και

η musique concrete που σχετίζονται με το μουσικό ιδίωμα του χώρου που κινείται η μουσική της παρούσας έρευνας (ενότητα 1.6), κρίνεται μη απαραίτητη.

Ο ηλεκτροακουστικός ήχος προέρχεται από μια εικονική πηγή και δημιουργεί άμεσα σύνδεση του αρχέτυπου με τη φαντασία, τη μνήμη και την ανθρώπινη συνείδηση, (Truax, 2000a). Στην πλειοψηφία των καταστάσεων ακούσματος προσπαθούμε να προσδιορίσουμε την ηχητική πηγή από την οποία ακούμε. Είναι στοιχείο της εξελικτικής ανάπτυξής μας, να προσδιορίζουμε και να κατασκευάζουμε τα ηχητικά περιχώρά μας, για την επιβίωσή μας. Αυτή η σχέση, της ανθρώπινης φύσης με το περιβάλλον, είναι μια ενδεικτική σχέση. Όσον αφορά την ακουστική έννοια, η σχέση αυτή ερμηνεύει τον ήχο ως πληροφοριοδότη μηνύματος και μας παρέχει πληροφορίες σχετικά με την πηγή του και τη θέση του στο χώρο. Αυτό, δημιουργεί τις εμπειρίες ακρόασης ήχου. Η ενσωμάτωση πραγματικών φυσικών ήχων σε ένα έργο ηλεκτροακουστικής μουσικής επιδιώκει να συσχετίσει αυτούς τους ήχους με εμπειρίες που βασίζονται σε εξωμουσικά γεγονότα και ερμηνείες (Smalley, 1992).

Στην πορεία της μουσικής η εξέλιξη της μελωδίας του θέματος ή της μουσικής ιδέας άλλοτε ξεκινά από τη φωνή και άλλοτε αναπτύσσεται σε μουσικό όργανο ή σύνολο. Η πορεία αυτή συνεχίζει και στην ηλεκτροακουστική μουσική τέχνη. Ένας ηλεκτρονικός ήχος συνδέεται με την πηγή, το «αίτιο» που τον προκαλεί. Η εξέλιξη της τεχνολογίας, μας επιτρέπει τη σύνθεση ήχου με εντελώς διαφορετικό τρόπο, χωρίς την σύνδεσή του με το «αίτιο». Εν τούτοις, η σύνδεση και η αναζήτηση του αιτίου που τον προκαλεί, παραμένει στη σκέψη του ακροατή, (Chion, 1994).

Ως αποτέλεσμα αυτών η ηλεκτροακουστική τέχνη χρησιμοποιεί αυτούς τους ήχους, ως επικοινωνιακά ηχητικά γεγονότα. Τα γεγονότα αυτά καλείται να αναδείξει η παρούσα έρευνα μέσω της ακρόασης του έργου.

2.10 Εμπειρία ακρόασης ηλεκτροακουστικής τέχνης

Ο Denis Smalley (1996), στο βιβλίο του *Spectro-Morphology and Structuring Processes* σημειώνει ότι: Οι ακροατές μπορούν να κατανοήσουν τη μουσική, αν ανακαλύψουν μια συναισθηματική συγγένεια με το υλικό και τη δομή του. Μια τέτοια συγγένεια εξαρτάται από τη συνεργασία του συνθέτη και του ακροατή μέσω της ακουστικής αντίληψης. Το σύνολο των διαθέσιμων πηγών ήχου ως υλικό για την

ηλεκτροακουστική μουσική καταδεικνύουν τη σύλληψη της φύσης της μουσικής και την απαίτηση από τον συνθέτη της κατανόησης του ρόλου του ήχου στην ανθρώπινη ζωή (Smalley, 1986).

Ο Smalley και πολλοί άλλοι, συνδυάζουν την τέχνη της ηλεκτροακουστικής μουσικής με την εμπειρία ακρόασης και των μέσων μέσω των οποίων ο ακροατής προσδιορίζει και ερμηνεύει το περιεχόμενο ενός έργου. Προτείνει δε, ότι είναι σημαντικό για τους συνθέτες να γνωρίζουν τί ακούει το ακροατήριο και γιατί το ακούει (Smalley, 1992). Για να γίνει όμως αυτό, είναι απαραίτητο να συνειδητοποιήσουμε τις στρατηγικές με τις οποίες οι ακροατές κατασκευάζουν το δικό τους άκουσμα (Camilleri & Smalley, 1998). Αυτές οι στρατηγικές πολλές φορές οδηγούν και σε εξωμουσικές προσεγγίσεις, γεγονότα, ιστορίες και εμπειρίες ακρόασης (Emmerson, 2000b).

Η δυνατότητα που δίνουν τα ηλεκτρονικά μέσα, του να μπορεί ο συνθέτης να απομονώσει τα χαρακτηριστικά του ήχου και να τον μεταλλάξει ή τον παραμορφώσει, δίνει μια διαφορετικότητα στη σύνθεση του ήχου και είναι σημείο που τον καθιστά αντιληπτό. Ένας ακροατής που ακούει κλασική μουσική αντιλαμβάνεται όλα τα είδη της ροκ μουσικής ως ένα. Αντίθετα, ένας έμπειρος ακροατής της ροκ μουσικής εντοπίζει τις διαφορές ανάμεσα σε αυτό που δίνουν δύο συγκροτήματα, καθώς το αυτί του είναι ευαισθητοποιημένο στον ιδιαίτερο ήχο που διαμορφώνουν τα σχήματα ή ένας ερμηνευτής.

Αυτό που διαφοροποιεί το ένα από το άλλο σχήμα, είναι ο ήχος τους που προέρχεται από τον διαφορετικό συνδυασμό των οργάνων, της μείξης που έχει επέλθει, την χρήση των μικροφώνων ή ενισχύσεων και άλλων επεμβάσεων. Η διαφορετική χρήση οργάνων, ηλεκτρονικών οργάνων, η εξέλιξη της τεχνολογίας στην επεξεργασία των δειγμάτων έδωσε μια άλλη διάσταση στον ήχο.

Αποτελεί το χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί, για παράδειγμα, τη μουσική της δεκαετίας του '60 από αυτή του '80 ή του '90. Το διαφορετικό ηχόχρωμα των εποχών και το ιδιαίτερο ηχόχρωμα των μουσικών σχημάτων έδωσε μια άλλη διάσταση στο όρο αυτό όπως έχει προσδιοριστεί στην κλασική μουσική. Ως αποτέλεσμα, με τον όρο «ήχος» εννοούμε τη νέα διάσταση που παίρνει στη σύγχρονη μουσική τέχνη (Chion, 1994).

2.11 Η διάδοση της ηλεκτροακουστικής μουσικής τέχνης

Ο Simon Emmerson (2000), υποστηρίζει ότι μεγάλο μέρος αυτού του είδους μουσικής τέχνης, έχει περιοριστεί σε ακαδημαϊκούς χώρους. Το ερώτημα που γεννιέται είναι γιατί συμβαίνει αυτό; Πρόκειται για ζήτημα περιεχομένου, αντίληψής του ή απλά δεν προωθείται σε νέα ακροατήρια;

Οι συνθέτες διαφοροποιούνται στο αν επιθυμούν να προσελκύσουν τον ακροατή. Μερικοί συνθέτουν για ένα κοινό διαφορετικό από τον εαυτό τους, προσπαθώντας να επικοινωνήσουν μέσω του ήχου, σε μια προσβάσιμη αντιληπτική ικανότητα του ακροατή. Άλλοι συνθέτες προσπαθούν να κοινοποιήσουν στο ακροατήριο μια δική τους αισθητική εμπειρία (Weale, 2005). Η πρόσβαση σε ένα κοινό ραδιοφώνου και κυρίως η ανάπτυξη του webradio δείχνουν να είναι μια μέθοδος προσέγγισης νέου ακροατηρίου. Θεωρείται βέβαια, ιδεαλιστική, αυτού του είδους η ευρύτερη διάδοση της τέχνης. Η πολυπλοκότητα του περιεχομένου του έργου δεν αφομοιώνεται εύκολα από το ευρύ κοινό (Landy & Weale, 2003). Μια λύση εξάπλωσης, του κλασικού είδους και της ηλεκτροακουστικής μουσικής, μπορεί να αποτελέσει η αύξηση του αριθμού των συνθετών που ασχολούνται και δημιουργούν. Το αυξανόμενο ρεπερτόριο αναπόφευκτα γίνεται ευρύτερα διανεμημένο (Smalley, 1992).

2.12 Συμπέρασμα κεφαλαίου

Οι ψυχολογικές προσεγγίσεις της μουσικής αντίληψης αποτέλεσε το αντικείμενο του Κεφαλαίου 2. Τα στοιχεία που χρησιμοποίησαν στις μεθόδους τους οι ερευνητές οι Evans και Schubert (2008) αποτελούν την τεκμηρίωση της απόφασης της ερευνήτριας στην επιλογή ενός έργου σε δύο εκδοχές. Ως προς τον σχεδιασμό της ακρόασης σημαντικό ρόλο αποτελούν τα μοντέλα του Krunhansl (1997) και του Scherer (1987).

Το πώς η μουσική παίρνει μια κοινωνική διάσταση όπως αναφέρει ο Chion (1994) αποτελεί το σημείο που απασχολεί την αξιολόγηση των αποτελεσμάτων όπως αυτή παρουσιάζεται στο Κεφάλαιο της Συζήτησης.

Κεφάλαιο 3

Σημειωτική Θεωρία – Τριμερής κατανομή Nattiez

3.1 Εισαγωγή

Μετά την προσέγγιση του πρώτου ζητήματος στο Κεφάλαιο 2, εξετάζεται η μουσική δημιουργία ως μέσο επικοινωνίας, υπό το πρίσμα της απάντησης του δεύτερου ζητήματος όπως έχει περιγραφεί στην ενότητα 1.5.

Συνεπώς, χρειάζεται να ορισθεί και να απαντηθεί:

Τί εκπέμπει, τί μεταδίδει και πόσο εύληπτη ή κατανοητή είναι η μουσική δημιουργία; Η πρόθεση του δημιουργού και η ερμηνεία του έργου μεταφέρονται προς το ακροατήριο και με ποια μουσικά μέσα; Ο τρόπος που χρησιμοποιείται κατά την εκπομπή (συνθετικά στοιχεία) και τη μετάδοση (ερμηνεία) έχει αποτελέσματα κατανόησης και αφομοίωσης από το κοινό;

Θέτοντας το παραπάνω ερώτημα, θέτουμε αυτόματα την έννοια του μηνύματος κατά την εκπομπή, τη μετάδοσή και την αποδοχή από τον δέκτη. Εισερχόμαστε στο χώρο της Σημειωτικής και πλέον θεωρείται αναγκαίο να περιγραφεί ο ρόλος της στο αντικείμενο της έρευνας. Στη συνέχεια, η προσέγγιση για το πως η τριμερής κατανομή του Nattiez λαμβάνει χώρα στην επικοινωνία των συντελεστών μιας μουσικής δημιουργίας απαντά και τεκμηριώνει το δεύτερο ερευνητικό ζήτημα.

3.2 Γλωσσολογία και σημειωτική

Με δεδομένο τη σχέση μουσικής και γλώσσας, θεωρείται αυτονόητο και συχνά διαπιστώνεται πως μέθοδοι της γλωσσολογίας και της σημειωτικής εφαρμόζονται και στη μουσική, όπως για παράδειγμα αυτές των Stefani (1976), Schneider, (1980), Karbusicky (1986), Monelle (1992) και άλλων. Σημαντικότερη όμως όλων, είναι η

διεπιστημονική εργασία *Fondements d'une sémiologie de la musique* του Jean - Jaques Nattiez (1975).

Ο όρος σημειωτική, προέρχεται από την ελληνική λέξη *σημείον*. Ο Jean - Jacques Nattiez στο άρθρο του: *Reflections on the Development of Semiology of Music*, (1990), δίνει μια ιστορική αναδρομή για τη μουσική σημειολογία. Αναφέρεται στο έργο του Nicolas Ruwet και του Jean Molino. Για τον Molino, η μουσική νοείται ως δικτυωμένη επικοινωνία μεταξύ των ατόμων. Ο αποστολέας και ο παραλήπτης δεν χρειάζεται να καταλήξουν στην ίδια κατανόηση ενός μηνύματος ή στο αποτύπωμα, στο "ήχος" όπως το ονομάζει ο ίδιος. Ο Umberto Eco (1971), σημειώνει τα προβλήματα που προκύπτουν από τη διερεύνηση ενός σημείου με το αντικείμενο. Ως σημείο, νοείται οτιδήποτε επικοινωνεί ως νόημα και απεικονίζει μια ιδέα. Τα σημεία ενδιαφέρουν τη σημειολογία, ως κοινωνικές δυνάμεις και είναι αυτό που ονομάζει ο Eco "πολιτιστική σύμβαση" (Eco, 1971). Ο προσδιορισμός του πολιτισμικού πλαισίου δίνει λύσεις τόσο σε θέματα ανάλυσης, όσο προσέγγισης περί κατάρτισης του κοινού και της ηθικής που διέπει το πλαίσιο αυτό (Κεφάλαιο: Συζήτηση).

Στο Κεφάλαιο 1 της παρούσας έρευνας, προσδιορίστηκε η σημασία της μελωδίας και του ηχοχρώματος της μουσικής δημιουργίας κατά την επικοινωνία του δημιουργού και του ακροατή. Στο Κεφάλαιο 3, η μελωδία και τα ηχοχρώματα αντιμετωπίζονται ως σημειωτικοί πόλοι που μπορούν να περιγράψουν: "Τί μπορεί να πεί ο άνθρωπος με τον ήχο" ή "Πώς μπορεί να ερμηνεύσει ο άνθρωπος κάτι που άλλοι το λένε με τον ήχο" (Van Leeuwen, 1999). Ένα είδος εξέτασης του θέματος, είναι αυτό των βιωματικών ιδιοτήτων της αλληλεπίδρασης των μουσικών κατά την ερμηνεία του έργου και όπως αναφέρει ο συγγραφέας «οι παρατηρήσεις της τέχνης, ως εμπειρία, παρέχουν τη βάση της αξιολόγησης».

3.3 Σημειωτική και ουδέτερο επίπεδο

Ο ακροατής μιας συναυλίας θεωρείται μέλος μιας πολιτισμικής οντότητας με προκαθορισμένο το πλαίσιο της. Στη συνέχεια, αυτή η πολιτισμική οντότητα χρησιμοποιείται ως κώδικας, ο οποίος αποκρυπτογραφεί το μήνυμα. Για τον Eco, ο συνθέτης και ο ερμηνευτής εργάζονται μέσα στα δικά τους πολιτισμικά πλαίσια και καθορίζουν το εξελισσόμενο έργο. Η φαντασία για το έργο, η προσέγγιση και η

κατανόησή του από τον ερμηνευτή δίνουν τα μηνύματα που το έργο έχει εξ' αρχής υποδηλώσει. Ο ρόλος και ο σκοπός του ερμηνευτή είναι να εκπληρώσει τις προθέσεις του συνθέτη, να διαβάσει τα μηνύματα που το ίδιο το έργο κρύβει. Ο Molino (1990), αναφέρει ότι η μουσική (το έργο) είναι ένα προϊόν και όχι μια μετάδοση πληροφοριών. Για αυτό, επισημαίνει ότι «Δεν υπάρχει άμεση αντιστοιχία μεταξύ της επίδρασης ενός έργου και της πρόθεσης του δημιουργού.». Υποστηρίζει την ανάλυση τριών επιπέδων στο ίδιο έργο τέχνης.

Η πλησιέστερη προσέγγιση στην περιγραφή του "ουδέτερου επιπέδου" κατά τον Nattiez, αποτελεί η "μηχανή" του Ruwet για τον εντοπισμό των μουσικών μονάδων. Η σύγκριση μικρών στοιχείων ενός έργου μπορεί να έχει εφαρμογή σε ανάλυση όλων των ειδών μουσικής. Ο ακροατής, ο συνθέτης, οι προθέσεις του συνθέτη ή η προτίμηση του ακροατή δεν εξετάζονται από τον παραδοσιακό αναλυτή.

Ο Paul Valery (1945), διαχωρίζει το έργο του καλλιτέχνη από την εμπειρία του παρατηρητή. Ο ακροατής ενός μουσικού έργου δεν μπορεί να ταυτισθεί με τον κοινωνικό και πολιτισμικό χώρο του συνθέτη. Επινόησε δε, τον όρο *aesthetic* και όχι *aesthetic* για να προσδιορίσει την ικανότητα αντίληψης - αίσθησης -.

Ο Jean Molino ένωσε αυτές τις έννοιες και πρότεινε το τρίτο επίπεδο. Σε αντίθεση με τους Gilson και Valery, η θεωρία του Molino αναφέρεται στις τρεις διαστάσεις της ανάλυσης, της ποιητικής, της αισθητικής και της ουδέτερης του ηχητικού αντικειμένου.

Παράλληλα, ο Blacking αντιτάσσεται στην άποψη, ότι η ουδέτερη ανάλυση δεν μπορεί να αναδείξει βασικά στοιχεία και το στυλ ενός έργου. Θέση διαφορετική από αυτή του εθνομουσικολόγου Nattiez (Monelle, 1992).

3.4 Η τριμερής κατανομή του λόγου κατά τον Nattiez

«Η ουσία ενός μουσικού έργου είναι η ίδια η γένεσή του - πώς έγινε - η οργάνωσή του - φυσική δομή - και ο τρόπος που γίνεται αντιληπτό - εμπειρία ακρόασης -. Αυτές οι τρεις κατηγορίες - σύνθεση, δομή, αντίληψη - λειτουργούν μέσα στο σύνολο του Nattiez.» (Weale, 2005).

Στο υπόδειγμα του Nattiez περιλαμβάνονται οι εξής διαδικασίες:

- α) η πράξη σύνθεσης - ποιητική διαδικασία (the poietic process)
- β) η πράξη ερμηνείας και αντίληψης - αισθητική διαδικασία (the [A]esthetic process)
- γ) η φυσική δομή του έργου - το ουδέτερο επίπεδο (the Immanent or Neutral level)

Το ποιητικό (poietic) και το αισθητικό (esthetic – aesthetic), είναι όροι που προέρχονται αντίστοιχα από τις ελληνικές λέξεις *ποίησις* και *αίσθησις*. Το ποιητικό αφορά κάτι που δεν υπήρχε πριν και το υλοποιεί ο δημιουργός.

Το διάγραμμα του Nattiez, ακολουθεί την πορεία:

Παραγωγός - producer → ίχνος - trace ← δέκτης - receiver

Σχήμα 1: (Nattiez, 1990)

και αναλύεται σχηματικά:

	<u>Poietic level</u> (choice of the composer)	<u>Neutral level</u> (physical definition)	<u>Esthetic level</u> (perceptive level)
	Ποιητικό επίπεδο (Επιλογή του συνθέτη)	Ουδέτερο επίπεδο (Ουδέτερος ορισμός)	Αισθητικό επίπεδο (Επίπεδο αντίληψης)
Music	Musical sound	Sound of the harmonic spectrum	Agreeable sound
Μουσικό	Μουσικός ήχος	Ήχος αρμονικού φάσματος	Agreeable sound
Nonmusic	Noise (nonmusical)	Noise (complex sound)	Disagreeable noise
Μη μουσικό	Θόρυβος (μη μουσικό)	Θόρυβος (σύνθετος ήχος)	Διαφορετικός θόρυβος

Σχήμα 2: (Nattiez, 1990)

Κατά συνέπεια, δημιουργούνται και τρεις αντίστοιχες κατηγορίες ανάλυσης:

α) η ποιητική ανάλυση: περιλαμβάνει τις τεχνικές παραγωγής. Ο αναλυτής ερευνά τις ενέργειες, τη δομή του έργου και τις τεχνικές του συνθέτη για την παραγωγή του έργου.

β) η αισθητική ανάλυση: διερευνά την εμπειρία πρόσληψης, του τί ακούει και πως αντιδρά ο ακροατής.

γ) η ανάλυση του ουδέτερου: περιλαμβάνει το ίδιο το έργο, ως φυσικό αποτύπωμα. Το αποτύπωμα αυτό, μπορεί να είναι μια παραδοσιακή σημειογραφία ή μια ηχογράφιση με το γράφημά της.

Κατά τον Nattiez, η ανάλυση των επιπέδων ως αυτόνομων, διευκολύνει την γνώση της διαδικασίας από τη σύλληψη της ιδέας, στη γραφή και στην εκτέλεση (Nattiez, 1990). Εξετάζει επίσης, το πού τελειώνει η ποιητική διαδικασία και που αρχίζει η αισθητική. Διαπιστώνει ότι, ενώ η παρτιτούρα που δίνεται από τον συνθέτη είναι μια αμετάβλητη φυσική πραγματικότητα, η απόδοσή της είναι το όρι ο μεταξύ του αισθητικού και ποιητικού. Οι ερμηνευτές παρεμβάλλονται ανάμεσα στην παρτιτούρα και την απόδοσή της. Για το λόγο αυτό, δίνει την ανάλυση του ουδέτερου επιπέδου στο “γραφικό σημείωμα”.

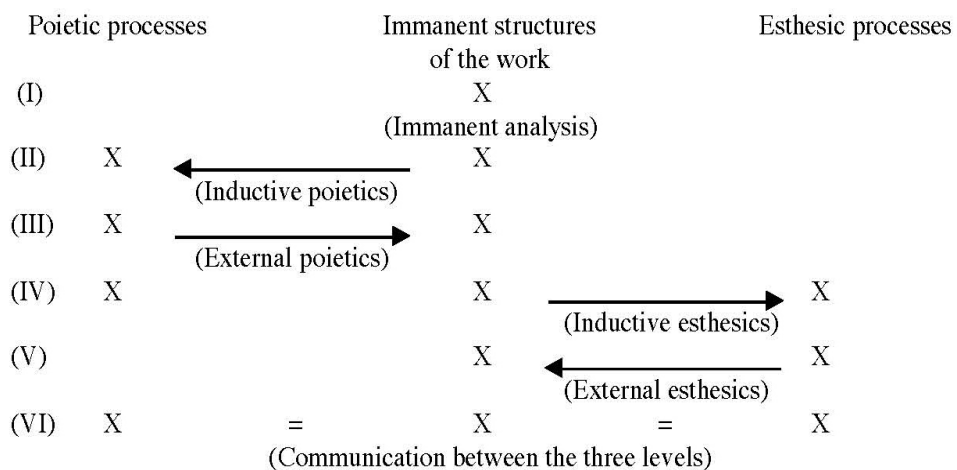
Όταν ένας συνθέτης αναπτύσσει την ιδέα του μέσα στο έργο, μάλλον υπολογίζει την αποδοχή αυτής της ιδέας από τον μέσο ακροατή (Shepherd, 1992). Έτσι, το έργο παίρνει νόημα, από το σημείο εκείνο, που ο άνθρωπος το τοποθετεί μέσα στο ψυχικό και ακουστικό του περιβάλλον, δηλαδή στο αισθητικό του επίπεδο (Nattiez, 1990). Αν ερωτηθεί ο ακροατής, για ένα ηχητικό συμβάν ή μουσικό έργο και προσπαθήσει να αποσαφηνίσει τί είναι αυτό που του προκαλεί ενδιαφέρον ή τον απωθεί, είναι αδύνατον να αποφευχθούν αναφορές και λεκτική απόδοση σε εξωγενείς αναφορές (Smalley, 1992). Αυτή η διαδικασία χρησιμοποιείται κατά τη μεθοδολογία, ώστε να αναλυθούν οι πληροφορίες και να ερμηνευθεί το νόημα της επικοινωνίας, τόσο για τις προθέσεις του συνθέτη, όσο και για τη λήψη αυτών από τον ακροατή (Weale, 2005).

Σύμφωνα με το προηγούμενο σχήμα του, ο Nattiez εκφράζει περαιτέρω τις τρεις οικογένειες ανάλυσής του, μέσω μιας σειράς έξι σχημάτων - πιθανών συνδυασμών των τριών αναλυτικών οικογενειών (Nattiez, 1990). Η γενίκευση των αναλυτικών μεθόδων έρευνας που έθεσε ο Nattiez στο σχήμα του, παρέχει ένα εκ νέου πρότυπο (Weale, 2005). Αναλυτικότερα, ο Nattiez διευρύνοντας την τριμερή κατανομή του

καταλήγει σε μια σειρά έξι σχημάτων. Αυτά περιγράφονται ως ακολούθως από τον Weale (2005):

1. Σχήμα 1ο: εικονική ανάλυση: Πρόκειται για την παραγωγή της παρτιτούρας ή ενός περιγραφικού κειμένου με βάση το φυσικό ίχνος του έργου. Για την ηλεκτροακουστική μουσική τέχνη αυτό μπορεί να αποτυπωθεί μέσω ενός ηχογράμματος ή φασματογραφήματος.
2. Σχήμα 2ο: επαγωγική ποίηση: Αφορά την ανάλυση του φυσικού ίχνους μέσω του οποίου ανακαλύπτονται οι τεχνικές και η υφή της σύνθεσης.
3. Σχήμα 3ο: Εξωτερική ποίηση: Ο συνθέτης παρέχει στοιχεία όπως σημειώσεις ή τρόπους ανάπτυξης που χρησιμοποίησε κατά τη διαδικασία της σύνθεσης με στόχο την κατανόηση του έργου.
4. Σχήμα 4ο: επαγωγική αισθητική ή «αντιληπτή ενδοσκόπηση»: Οι αναλυτές περιγράφουν τη δική τους εμπειρία ακρόασης.
5. Σχήμα 5ο: εξωτερική αισθητική: Απαντήσεις εμπειρίας ακρόασης από τους εξωτερικούς ακροατές.
6. Σχήμα 6ο: σημειολογικό τρίμερές του Nattiez: Ενσωματώνει όλα τα παραπάνω σχήματα μέσω των οποίων το μουσικό γεγονός δύναται να διερευνηθεί.

NATTIEZ'S ANALYTICAL SCHEMAS.



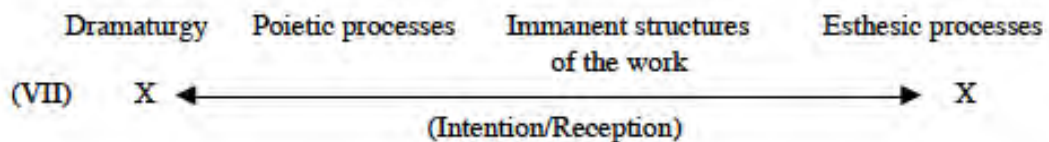
Σχήμα 3: (Weale, 2005)

3.5 Εφαρμογή της κατανομής Nattiez στις έρευνες των Landy (1997) και Weale (2005)

Οι έρευνες που διεξήγαγε ο Landy (1997), στηρίχθηκαν στην τριμερή κατανομή του Nattiez. Αρχικά την χρησιμοποίησε ως μεθοδολογικό πρότυπο και στη συνέχεια κατόπιν υλοποίησης ερευνών την επέκτεινε, δημιουργώντας ένα νέο μεθοδολογικό σχέδιο που εφαρμόστηκε σε μετέπειτα έρευνες των Landy και Weale (2005). Στην έρευνα του ο Weale υπό την επίβλεψη του Landy, εφάρμοσον αυτό το νέο διευρυμένο μοντέλο κατά ένα σχέδιο το:

7. Σχήμα 7ο: Περιλαμβάνει τη δραματουργία που προτείνεται από το σχέδιο Intention / Reception των Landy - Weale. Η «δραματουργία» συμπεριλήφθηκε ως ξεχωριστό στοιχείο στο συνολικό μουσικό γεγονός, καθώς δεν συμπεριλαμβάνεται στη διαδικασία κατασκευής του έργου.

A SEVENTH SCHEMA – INTENTION/RECEPTION



Σχήμα 4: (Weale, 2005)

Η προσέγγιση αυτή, περιλαμβάνει τις πληροφορίες για το τί χρησιμοποιήθηκε σε ένα ηχητικό γεγονός του έργου και τί θέλει να δηλώσει μεταφορικά. Πώς πράττει ο συνθέτης μέσω των ήχων για να μετασχηματίσει το ηχητικό γεγονός σε ένα αντιληπτό από τον ακροατή.

Το σχήμα αυτό περιγράφεται συνοπτικά με την παρακάτω ακολουθία:

Πρόθεση συνθετών (δραματουργική συνέχεια)
+ απάντηση ακροατών (αισθητική συνέχεια)
= επικοινωνιακή συνέχεια.

Στο σημείο αυτό εισάγονται από τον Landy δύο έννοιες:

Δραματουργία της οργάνωσης του ήχου

Επικοινωνιακό συνεχές

και αναλύονται στη συνέχεια.

3.6 Δραματουργία της οργάνωσης του ήχου

Ένας όρος, ο οποίος χρησιμοποιήθηκε και εισήχθη από τον Leigh Landy, από τις θεατρικές τέχνες (Landy 1990, 1991, 1994b, 2001), είναι η ελληνική λέξη *δραματουργία*. Ο όρος αναφέρεται κυρίως, στο γιατί συμβαίνει κάτι και σε τί πλαίσιο. Ωστόσο, δύναται να συμπεριληφθούν και άλλα στοιχεία που επηρεάζουν τη δημιουργία ενός έργου και παράλληλα, μπορούν να δώσουν καλύτερη εικόνα του έργου και να το επικοινωνήσουν στον ακροατή. Τέτοια στοιχεία περιλαμβάνονται στα εισαγωγικά σημειώματα του έργου. Για αυτά, έχουν πραγματοποιηθεί λίγες έρευνες, επομένως δεν έχουν αξιολογηθεί ποσοτικά. Εμπειρικές θέσεις μπορούν να βοηθήσουν στην εμπειρία της ακρόασης. Αν και μπορεί να θεωρηθεί λιγότερο χρήσιμο σε άπειρους ακροατές, η δραματουργία μπορεί να βοηθήσει τη διάδοση και την κατανόηση μιας πρωτότυπης μουσικής.

3.7 Το επικοινωνιακό συνεχές

Ένας επιπλέον όρος, αυτός της επικοινωνιακής συνέχειας, εξηγείται διαγραμματικά από το προηγούμενο σχήμα. Χρησιμοποιήθηκε από τους Landy και Weale, προσεγγίστηκε επίσης από τον Chion, ο οποίος αναφέρει σχετικά:

Πριν την ύπαρξη των μέσων μαζικής επικοινωνίας και της καταγραφής μιας δημιουργίας ως ηχογράφηση, μοναδικό μέσο επικοινωνίας ενός έργου αποτελεί η ερμηνεία του σε μια συναυλία. Για την καλύτερη προσέγγιση του κοινού επινοούνται διάφοροι τρόποι όπως φεστιβάλ ή ιδιαίτεροι χώροι. Η ανατροπή έρχεται, όταν η μουσική είναι διαθέσιμη οπουδήποτε και με οποιοδήποτε μέσο (Chion, 1994).

Ειδικότερα, το ευρύ συνεχές του ηχητικού κόσμου ενός ηλεκτροακουστικού έργου το οποίο εκτείνεται μεταξύ του φανταστικού και του πραγματικού, παρέχει μια ολοκληρωμένη βάση για τη μελέτη των ανθρωπίνων σχέσεων με τα ηχητικά

φαινόμενα (Smalley, 1992). Μια από τις μεγάλες συνεισφορές της τεχνολογίας στο μουσικό στυλ, είναι ότι επιφέρει το "συνεχές" και μας επιτρέπει να επενδύουμε στις προοδευτικές εξελίξεις σχετικά με τον ήχο (Chion, 1994). Ένας ήχος, μπορεί πλέον να σκιαγραφηθεί, να αλλάξει ως προς τη διάρκεια, την ένταση, την υφή του. Οι δυνατότητες αυτές, δίνουν στη μουσική άλλη τροπή. Δεν παραμένει μια αφηγηματική «πεπερασμένη» ιστορία αλλά ένα συνεχές, παρόμοιο με αυτό της φύσης, για το οποίο δεν ορίζεται αρχή, αλλά δεν παύει και ποτέ. Για παράδειγμα, σε σύγχρονα έργα που δεν τελειώνουν με μια κατάληξη φράσης αλλά με τεχνητή μείωση της έντασης, δίνεται η αίσθηση ότι αυτό θα συνεχίζεται επ'άοριστο και σε κάποια άλλη στιγμή θα επανέλθει (Chion, 1994).

3.8 Το άυλο έργο

Για την υλιστική θεωρία, ο «χειροπιαστός» χαρακτήρας του έργου αποτελεί την εγγύηση της ύπαρξής του. Τί μπορεί όμως να θεωρηθεί μουσικό έργο; Αυτό που είναι καταγεγραμμένο σε μια μορφή, ως ηχογράφηση ή ως σημειογραφική αποτύπωση, ή αυτό που θεωρείται μια «εκδοχή» από άλλες που θα μπορούσε να έχει; Η αποτύπωσή του δε, σε δίσκο χρειάζεται κατάλληλο εξοπλισμό για να αναγνωσθεί. Επομένως, η χρήση του δεν είναι άμεση. Από την άλλη, η σημειογραφική αποτύπωση του έργου, ενώ είναι άμεσο προς χρήση, δεν είναι πάντα αναγνώσιμο, γιατί περιέχει σύμβολα και κείμενα που χρειάζονται αποκρυπτογράφηση από ειδικό κοινό, τους ερμηνευτές, και ως εκ τούτου είναι ατελές έως ότου ερμηνευθεί. Για το κοινό, το έργο δεν έχει μέσο αποτύπωσης. Για τον συνθέτη ή τον ερμηνευτή το έργο αποτυπώνεται στην παρτιτούρα (Chion, 1994). Οποιαδήποτε μορφή, είτε άυλη, είτε υλική, είτε ηχογραφημένη, είτε αποτυπωμένη σε παρτιτούρα και σε οποιαδήποτε εκδοχή, δύναται να θεωρηθεί μουσικό έργο.

3.9 Πρόθεση σε περιβάλλον ηλεκτροακουστικής μουσικής τέχνης

Σε μια σύνθεση, ο συνθέτης παράγει ένα έργο - Θεμελιώδης πρόθεση - που οδηγεί σε συζητήσεις για το τί πρέπει να γίνει για την παραγωγή του - μεταβλητές πρωτογενούς δράσης -. Στη συνέχεια, συζητήσεις επί του αντικειμένου, οδηγούν σε υλικό που

μπορεί να εισάγει άλλες μη προβλέψιμες μεταβλητές - δευτερογενείς μεταβλητές - και στο τέλος, υλοποιείται η παραγωγή του έργου - υλοποίηση πρόθεσης - (Nattiez, 1990). Η ύπαρξη όλων των μεταβλητών έχει ως αποτέλεσμα τη «συνθετική συνέχεια», όπου ο συνθέτης παραμένει συχνά ανοικτός σε επιρροές και αλλαγές του έργου. Το ερέθισμα που υποκινεί την πρόθεση της διαδικασίας της σύνθεσης και τη γένεση του έργου με τις συνέπειες της απόκρισης, οδηγείται σε νέα δημιουργική δραστηριότητα, ίσως διαφορετική από την πιθανή αρχική έμπνευση.

Οι παράγοντες που προκαλούν την πρόθεση του συνθέτη αναλύονται από τον Weale:

A) αισθησική έμπνευση: η εισροή εμπνέει τον συνθέτη σε:

α) ακουστικό χώρο: ο συνθέτης έχει διαθέσιμο ένα σύνολο ήχων στους οποίους βασίζεται,

β) οπτικό χώρο: εικόνες από πραγματικό ή ιδεατό κόσμο δίνουν το ερέθισμα για τη δημιουργία.

B) εννοιολογική έμπνευση: μια λεκτική ιδέα γίνεται αφορμή για τη δημιουργία του υλικού.

Γ) ανάθεση: η εναρκτήρια σκέψη για τη δημιουργία έργου που θα υπηρετεί την ποίηση του έργου.

Δ) απεριόριστο κίνητρο: το αρχικό κίνητρο της ποίησης προκαλεί την ανάγκη της αναζήτησης της ιδέας που θα βασιστεί το έργο.

3.10 Η αισθησική συνέχεια

Η ενσωμάτωση ήχων της φύσης μέσα σε ένα έργο, υποκινεί τη σκέψη του ακροατή σε ταυτοποίησή τους με την πηγή από την οποία έχει προέλθει, ακόμη και στην περίπτωση αυτών των ψηφιοποιημένων ήχων (Hooren, 1994). Ο προσδιορισμός αυτής της πηγής, στρέφει την προσοχή του ακροατή προς μια συνειδητή ανάλυση των ιδιοτήτων του ήχου και μπορεί να οδηγήσει προς μια ερμηνευτική διαδικασία και προκαθορισμένη επικοινωνιακή σχέση ακροατή και συνθέτη.

Δεν μπορεί να αγνοηθεί η δυναμική ερμηνεία, που προέρχεται από την υποκειμενική αντίληψη του ακροατή, ο οποίος καθορίζει τη σχέση των ήχων με το έργο. Ο Francois Bayle (1993), ονομάζει αυτή την υποκειμενικότητα του ακροατή «εγωκεντρική αντίληψη», εξαρτάται από τον τρόπο ακρόασης και εστιάζεται στην

προσοχή που δίνει, για την ερμηνεία του ηχητικού περιεχομένου (Proy, 2002 και Bayle, 1993). Το ζήτημα αυτό, δημιουργεί ένα ενδιαφέρον ερώτημα:

Σε ποιο βαθμό ο ακροατής εμπλέκει δικές του ερμηνείες σε ήχους και πως αυτό επηρεάζει και σχετίζεται με το έργο;

Η McCartney (2000), έχει ασχοληθεί με παρόμοιο ζήτημα:

τη σχέση μεταξύ της πρόθεσης του συνθέτη και της απάντησης των ακροατών, όταν ακούν ένα επεξεργασμένο ήχο φύσης. Ο συνθέτης δημιουργεί κάτι γνωστό, ενώ ο ακροατής καθοδηγείται και αλλάζει την κατανόηση της πηγής προέλευσης αυτού του ήχου. Ως αποτέλεσμα, αναπτύσσεται μια έμμεση συμμετοχή στη δημιουργία μιας ιστορίας

Η αρχή της λήψης του έργου από τον ακροατή, έρχεται με την πρώτη ανάγνωση του σημειώματος του έργου. Οι πληροφορίες που λαμβάνει ο ακροατής είναι χρήσιμες για την αναγνώριση της δομής και του ηχητικού περιεχομένου του έργου. Στο σημείο αυτό βρίσκεται η δύναμη ή η πρόθεση του συνθέτη για το έργο.

3.11 Λειτουργία νοημάτων στην ηλεκτροακουστική μουσική τέχνη

Η μουσικολογία αποφεύγει συχνά την ενασχόληση με ζητήματα επηρεασμού και νοημάτων. Τούτο σημαίνει ότι είτε έμμεσα, είτε κατηγορηματικά, απομονώνει και δεν ενσωματώνει μέρος των μουσικών διαδικασιών στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων (Shepherd & Wicke, 1997). Οι Landy και Weale, συμπεριέλαβαν κάθε «έννοια» που σχετίζεται με το μουσικό αντικείμενο. Το έργο «*παίρνει νόημα για ένα άτομο, κατανοώντας αυτό το αντικείμενο*» (Nattiez, 1990).

Η επίδραση των νοημάτων στην διαδικασία της ποίησης του έργου εξαρτώνται παράλληλα από:

A) την κοινή επικοινωνιακή εμπειρία συνθέτη και ακροατηρίου: οι εμπειρίες του δημιουργού δύναται να γίνουν αντιληπτές από το κοινό και να επηρεάσουν σημαντικά την επικοινωνία.

B) την αντιπροσώπευση των εννοιών που δημιουργήθηκαν κατά την εμπειρία ακρόασης ή αυτών που φαντάζεται ο συνθέτης ότι θα χρησιμοποιήσει το ακροατήριο και στη συνέχεια τον μετασηματισμό τους σε ηχητικό περιεχόμενο.

Γ) τις πραγματικές αναφορές μέσω των οποίων ερμηνεύονται αυτές οι έννοιες από τον ακροατή, στο πλαίσιο των δικών του εμπειριών.

Αυτά μπορεί να είναι επηρεασμένα από το υλικό που έχει ο ακροατής για τον συνθέτη, ο τίτλος και πληροφορίες του έργου, και περιγράφεται ως δραματουργία. Η ερμηνεία του ηχητικού περιεχομένου παραμένει ως εικόνα και ο ακροατής αντικατοπτρίζει τους ήχους με λεκτικό υλικό. Το ίδιο συμβαίνει και με την πρόθεση σύνθεσης. Η διερεύνηση των λεκτικά περιγραφόμενων αφηγήσεων αποτελεί σημαντική πτυχή της έρευνας του Weale. Μοναδικός τρόπος να διερευνηθεί είναι η μελέτη των εμπειριών που είναι αρθρωμένες μέσω της γλώσσας (Weale, 2005).

3.12 Η κατανομή Nattiez από την μουσική πρόθεση στην πρόσληψη του έργου από τον ακροατή και την ανασύνθεση του έργου

Στο σημείο αυτό, γεννιέται το ερώτημα της σχέσης μουσικής - γλώσσας και αντίστροφα. Με τη μουσική ως γλώσσα ή με τη γλώσσα ως μουσική, ο άνθρωπος επικοινωνεί και εκφράζεται. Ο βαθμός επιρροής εξαρτάται από την αντίληψη, την κατάρτιση, τις οργανικές λειτουργίες, τη συναισθηματική κατάσταση. Ο εγκέφαλος, ως το κέντρο λειτουργιών, γίνεται αντικείμενο μελέτης και η “χαρτογράφηση” του, δίνει απαντήσεις για το πως λειτουργούν τα νευρικά συστήματα, αλλά και για τις περιοχές του που θεωρούνται ότι ευθύνονται για τα συναισθήματα, τη γνώση, τη μνήμη. Κατά συνέπεια, κλάδοι της ιατρικής, της νευρολογίας, της φιλοσοφίας, και άλλων επιστημών εμπλέκονται στις αναλύσεις και στις έρευνες.

Στη συνέχεια, αναπτύσσονται τρεις ενότητες που προσαρμόζονται στην ενότητα αυτή, για να περιγράψουν το τρίπτυχο της ανασύνθεσης του έργου και συσχετίζονται με ότι έχει αναφερθεί σχετικά στο Κεφάλαιο 2.

3.13 Το Τρίπτυχο της παρούσας έρευνας

Η εξελικτική πορεία της μουσικής οφείλεται στη σχέση της με τον ανθρώπινο νου και εν γένει με τη φύση. Ο άνθρωπος έχει τις προϋποθέσεις αντίληψης του βαθμού συγχώνευσης των φθόγγων, την αίσθηση της συμφωνίας και της διαφωνίας, και την

άμεση σχέση ρυθμού και μέτρου. Η ύπαρξη διαφορετικών μουσικών συστημάτων δείχνει τη συνάρτηση της ανθρώπινης αντίληψης με πολιτισμικούς παράγοντες.

Δομή και έκφραση είναι δύο έννοιες που γεννούν προβληματισμούς γύρω από τη μουσική δημιουργία και τη λειτουργία αυτής. Η εκτίμηση της σημασίας των δύο εννοιών διαφέρει ανάμεσα στην «μορφοποιητική» δράση από την πλευρά του δημιουργού και στην πρόσληψη από την πλευρά του ακροατή.

Όταν ο συνθέτης ξεκινά να θέτει τη μουσική του σκέψη σε σχεδιασμό, εκτός από την τεχνική κατάρτιση που διαθέτει για να την αποτυπώσει σε συμβατική ή γραφική παρτιτούρα, προσπαθεί να υπολογίσει τις πιθανές θετικές και αρνητικές αντιδράσεις των ερμηνευτών και του ακροατηρίου. Η παρτιτούρα κάθε μορφής αποτυπώνει τη σκέψη και την ανάπτυξη της μουσικής ιδέας του συνθέτη. Η επιτυχία του έργου, έρχεται μέσω της πιστότητας της ιδέας με αυτό που αποτυπώνεται, ώστε στη συνέχεια, να αναλάβει την πιο πιστή απόδοσή της ο ερμηνευτής. Οι πιθανές αντιδράσεις του κοινού υπολογίζονται κατά προσέγγιση από τον συνθέτη κατά τη γραφή της παρτιτούρας και εν μέρει από την ψυχολογία του ερμηνευτή κατά την απόδοσή του.

Η οργάνωση των πληροφοριών και η κατηγοριοποίηση των δομικών στοιχείων είναι η πρώτη προϋπόθεση έναρξης σε μία σύνθεση. Η δεύτερη προϋπόθεση είναι ο υπολογισμός του τί είναι αντιληπτό άμεσα και τί έμμεσα, ώστε να συνεχίζεται η διάδραση.

Πρόθεση

Ενώ, η έννοια της μορφής είναι αντιληπτή ή ευδιάκριτη στις άλλες τέχνες, στη μουσική είναι δύσκολο να αναγνωρισθεί. Για να μπορέσει αυτό να είναι κατορθωτό, απαιτείται ο εντοπισμός και η καταγραφή άπειρων πληροφοριών και η οργάνωσή τους σε κατανοητές ομάδες, ώστε το αφηρημένο και ενδεχομένως άμορφο άκουσμα να λάβει μια μορφή, έχοντας συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Έτσι, από το γενικό οδηγούμαστε στο ειδικό και κατά συνέπεια στη φόρμα με άμεση αποτύπωση το έργο του συνθέτη.

Το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιείται σε ένα έργο είναι το αρχικό δομικό υλικό του. Η πιο απλή σχέση των φθόγγων, η απλότητα σύνδεσης δύο ή περισσότερων φθόγγων, ο βαθμός συγχώνευσης συνηχήσεων, αποτελούν την πρώτη ύλη που χαρακτηρίζει αυτόματα την τονική ή την ατονική μουσική. Οι σχέσεις των φθόγγων

μεταξύ τους σε οριζόντια ή κάθετη διάταξη δίνουν στο έργο το χαρακτηριστικό της συντακτικής λογικής του. Ως τέτοια λογική, δημιουργεί συναισθηματικές φορτίσεις και αποφορτίσεις, κοινά γνωρίσματα κάθε είδους μουσικής.

Η σκέψη αυτή παίρνει τον χώρο της μέσα στο χρόνο. Η οργάνωση αυτού του χώρου μέσα στο χρόνο, προσδίδει τον ρυθμό σε συμμετρία και σε ασυμμετρία. Ως αποτέλεσμα, έχουμε τη δεύτερη ιδιότητα του έργου με ανάλογα αποτελέσματα φορτίσεων και αποφορτίσεων, ο μαλότητας και έξαρσης. Οι δύο ιδιότητες σε μια αμφίδρομη σχέση μεταξύ τους χτίζουν τη δομή και πλάθουν τη μορφή του έργου. Όλα αυτά κάνουν την επικοινωνία του ακροατή με το έργο άμεση ή όχι, γοητευτική ή μή, μαγευτική όποια και να είναι.

Στη μουσική, είναι συχνό το φαινόμενο ταύτισης της έννοιας της μορφής, με το κατά περίπτωση και εποχή κωδικοποιημένο σχήμα, τη φόρμα. Η αλήθεια είναι ότι τα ίδια τα χαρακτηριστικά της γένεσης ενός έργου είναι αυτά τα υλικά που δομούν τη μικρομορφία του έργου και στο τελικό στάδιο ακρόασής του τη μακρομορφία του. Η επικρατέστερη άποψη είναι ότι το περιεχόμενο προσδιορίζει τη μορφή και η μορφή αναδεικνύει το περιεχόμενο.

Φυσική ανάγκη του ανθρώπου, δημιουργού και ακροατή, είναι η ανάγκη οργάνωσης της μουσικής στο χρόνο. Ο ρυθμός, μορφοποιεί το ακατέργαστο αρχικά υλικό του έργου και του δίνει την τελική μορφή μέσα στο χρόνο. Ο ρυθμός και το υλικό που χρησιμοποιείται στην ανάπτυξη, γίνονται τα υλικά επικοινωνίας.

Είναι χρήσιμο να σημειώσουμε τα στοιχεία που εμφανίζει ο συνθέτης άμεσα. Το μοτίβο, το θέμα, ο τρόπος γραφής και πλοκής παίρνουν την έννοια των συμβόλων που θα παρουσιασθούν στον ακροατή. Άλλα στοιχεία, εσωτερικά του έργου αποτελούν τα σύμβολα που θα κληθεί ο ακροατής να αναγνωρίσει και να κατανοήσει.

Υποδοχή - Πρόσληψη

Σε όλη τη μουσική ιστορία διαμορφώνεται ένας μουσικός χώρος διαφορετικά εμπλουτισμένος ανά περίοδο, μέσα στον οποίο κινούνται όλα τα συστατικά - δομικά στοιχεία του. Η αφομοίωση αυτού του χώρου είναι μια πολύπλοκη διαδικασία και εξαρτάται από την κατανόηση του ευρύτερου χώρου μέχρι την κατάτμησή του σε μικρότερα τμήματα που αποτέλεσαν το κύτταρο και το δομικό υλικό κατά τη δημιουργία του.

Κατά την ακρόαση του έργου, ο ακροατής το προσεγγίζει αναγνωρίζοντας τα χαρακτηριστικά που αρχικά έχει αφήσει ο συνθέτης να εμφανίζονται. Η πιο βαθιά προσέγγιση κατορθώνεται από τον ακροατή ανάλογα με το πόσο ελεύθερος μπορεί να είναι ο ίδιος στην επαφή του με το έργο - αρνητικός ή θετικός - και ανάλογα με την κατάρτιση και τις εμπειρίες που διαθέτει.

Η πρόσληψη αυτών από τον ακροατή και η σύλληψη της ιδέας κινείται μέσα σε ένα ιδεατό ή φανταστικό χώρο, ο οποίος διαφοροποιείται ανάλογα με το μουσικό σύστημα που χρησιμοποιεί και διαγράφεται ένα σχέδιο, μια δομή, μια μουσική μορφή. Η γνώση του συστήματος και της μορφής του έργου είναι τα συστατικά, που ναί μεν το χαρακτηρίζουν, αλλά δεν το κάνουν το ίδιο αντιληπτό από όλους τους ανθρώπους. Η επικοινωνία του έργου με τον ακροατή είναι αποτέλεσμα του ποσοστού γνώσης αυτού του συστήματος που αντιπροσωπεύει, μέσω πολλαπλών εμπειριών - εγγραφών των στοιχείων του στη συνείδησή του, μέχρι και την καθολική πρόσληψη της μορφής του, που στην πραγματικότητα δίνει τον κώδικα του έργου.

Εκτίμηση

Το κοινό έρχεται αντιμέτωπο με το νέο, άλλοτε το στηρίζει γιατί εκπλήσσεται και το βοηθά να επαναστατήσει και άλλοτε του δημιουργεί αντίδραση και αμφισβήτηση με στροφή προς τα έργα των προηγούμενων εποχών.

Η κατανόηση των έργων γίνεται πιο αργά και με πιο πολύπλοκο τρόπο. Η «σφικτή» χρήση του φθογγικού υλικού δυσκολεύει την αφομοίωση από το κοινό, οποιασδήποτε υπάρχουσας δομής.

Στο σημείο αυτό δημιουργούνται τα ερωτήματα:

Τί μπορεί να ακούσει ο ακροατής από αυτό που του δίνει ο συνθέτης;

Ο συνθέτης γνωρίζει τί δημιουργεί;

Αν ο ακροατής δεν γνωρίζει τί ακούει και ο συνθέτης τί δημιουργεί, τότε ούτε ο δημιουργός εκτιμά τον ακροατή ούτε ο ακροατής το έργο.

Από την πλευρά του κοινού, παρόλης της δυσκολίας που αντιμετωπίζει στην πρόσληψη των νέων συνθέσεων, η αποδοχή έργων που είχαν απορριφθεί παλαιότερα από μεγάλο μέρος του κοινού, αποτελεί το ενθαρρυντικό στοιχείο ότι υπάρχει η ελπίδα γέννησης νέων μουσικών καταστάσεων. Βασική προϋπόθεση, για τη σωστή επικοινωνία του έργου με τον ακροατή, είναι κατά πόσο ο δημιουργός έχει σχέση με

το υλικό του και με αυτό, των προγενέστερων δημιουργών. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται η εξέλιξη των μορφών και η διαχρονική εκτίμηση των έργων.

3.14 Συμπέρασμα Κεφαλαίου

Όσα αναφέρθηκαν και αναλύθηκαν μέχρι αυτού του σημείου, αποτυπώνονται σχηματικά στο διάγραμμα του Nattiez.

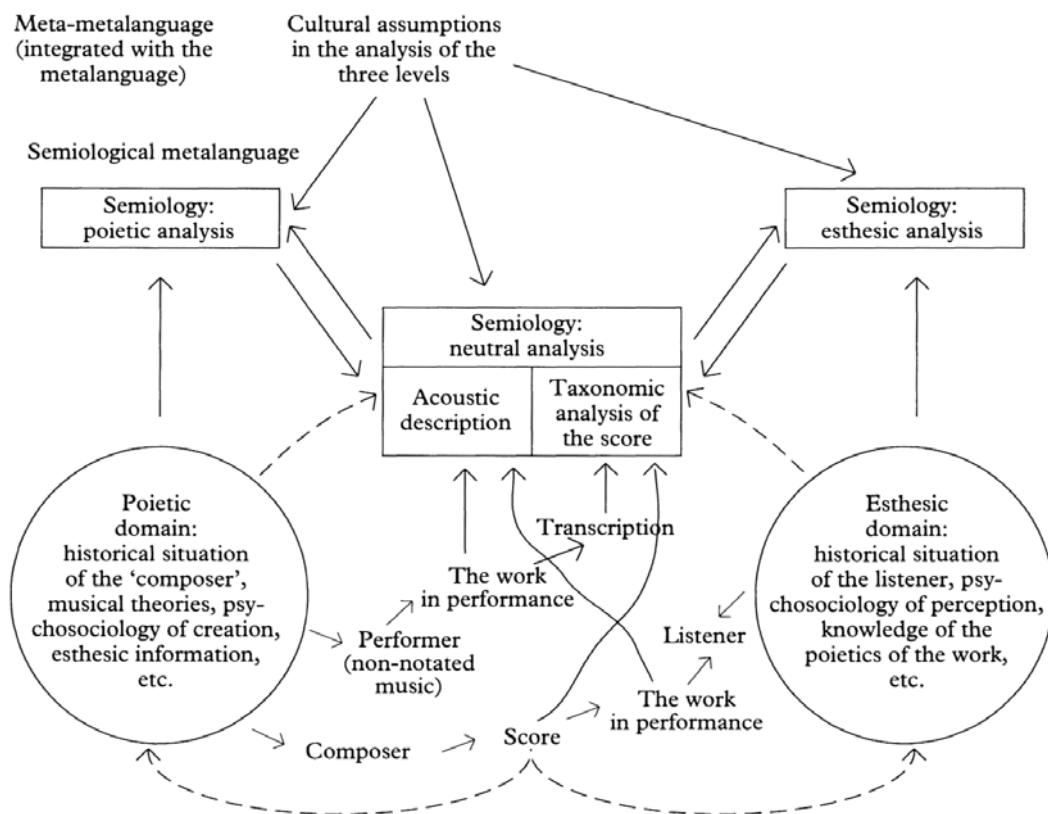


Fig. 3. From Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, p.60.

Σχήμα 5: Απεικόνιση του επικοινωνιακού συνεχούς (Nattiez, 1990)

Στο πάνω μέρος του σχήματος σχηματίζονται τα τρία επίπεδα με τις αλληλεπιδράσεις τους. Στο επόμενο, κάτω μέρος, σχηματίζεται το ποιητικό και αισθητικό επίπεδο και ενδιάμεσα σκιαγραφείται το ουδέτερο, είτε ως μουσικό κείμενο (παρτιτούρα), είτε ως αποτύπωμα του ηχητικού γεγονότος, όπως δίνεται από τον ερμηνευτή ή όπως καταλήγει στον ακροατή. Από τη δημιουργό (ποιητικό επίπεδο) ολοκληρώνεται το έργο - παρτιτούρα (ουδέτερο) και καταλήγει στον ερμηνευτή (αισθητικό επίπεδο). Η ηχογράφηση που δημιουργείται αποτελεί ένα ακόμη ουδέτερο επίπεδο όπου με τη σειρά του καταλήγει στον ακροατή (αισθητικό επίπεδο) και ούτω καθεξής.

Κεφάλαιο 4

Επισκόπηση μεθοδολογικών προσεγγίσεων

4.1 Εισαγωγή

Μετά την προσέγγιση των δύο πρώτων ζητημάτων της ενότητας 1.5 για τη μουσική δημιουργία ως μέσο επικοινωνίας, όπως αναφέρθηκαν στα Κεφάλαια 1 και 2, σειρά να εξετασθεί έχει το τρίτο, που θέτει το ερώτημα:

Τί προκαλεί και ποιά τα αποτελέσματα της πρόσληψης της μουσικής δημιουργίας; Ενεργοποιούνται συναισθήματα κατά την ακρόαση και αν ναι ποιά είναι αυτά; Ο δημιουργός στοχεύει στην ενεργοποίηση συγκεκριμένων συναισθημάτων και σκέψεων ή αφήνει το ακροατήριο του ελεύθερο να κρίνει;

Η προσέγγιση του ζητήματος αυτού, συγκλίνει προς τα έργα της ηλεκτροακουστικής τέχνης. Στα προηγούμενα Κεφάλαια έχουν παρουσιασθεί, τόσο θέματα αντίληψης και εμπειρίας ακρόασης έργων, συμπεριλαμβανομένης και της ηλεκτροακουστικής μουσικής, όσο θέματα του επικοινωνιακού συνεχούς μέσω της τριμερούς κατανομής του Nattiez. Στο σημείο αυτό, δημιουργείται η ανάγκη να εξετασθεί πως έχει προσεγγισθεί ερευνητικά η ακρόαση της ηλεκτροακουστικής τέχνης.

4.2 Θεωρητικές και εμπειρικές προσεγγίσεις

στην έρευνα για την ηλεκτροακουστική τέχνη

Ο Weale κατά την πορεία της τεκμηρίωσης της έρευνάς του στηρίχθηκε σε μια σειρά άρθρων και μελετών θεωρητικής προσέγγισης και έρευνες με εμπειρική προσέγγισης.

Οι πηγές αυτές, ταξινομούνται από τον ίδιο (Weale, 2005):

- α) σε άρθρα που αναφέρονται στην πρόθεση του συνθέτη, τη λήψη από τον ακροατή, την ερμηνεία και την αντίληψη Bodin (1997), Clozier (1997), Camilleri & Smalley (1998), Truax (2000a και 2001), Windsor (1994, 2000).

β) σε άρθρα που στοχεύουν περισσότερο στη διάδοση της ηλεκτροακουστικής τέχνης Barrière (1996), Berenguer (1996), Chadabe (2004, 2004a), Clozier (1996).

γ) σε άρθρα που σχετίζονται με τα παραπάνω θέματα, αλλά περιλαμβάνουν νέες προτάσεις μεθοδολογίας κυρίως αυτής, μέσω της οποίας στηρίζονται οι έρευνες των Landy (2001), Landy & Weale (2003), Windsor (1995) και Weale (2005).

δ) σε εμπειρικές έρευνες που έχουν θέσει με τις μεθοδολογίες τους και τα πορίσματά τους, τις βάσεις για τη στρατηγική που ακολουθούν επόμενες έρευνες. Τέτοιες μελέτες αναφέρονται στη στρατηγική ακρόασης, της πρόθεσης του συνθέτη, της απόκρισης του ακροατή Kolber (2002), Chion (1994), Delalande (1998), Deliege (1989), Landy (1994b), Smalley (1992), McCartney (2000).

Σε σύνολο αυτών των πηγών, μικρό μέρος έχει ασχοληθεί με την επικοινωνιακή σχέση του συνθέτη και του ακροατή και ακόμη πιο μικρό, ασχολείται με την εμπειρική αντιμετώπιση θεμάτων πρόσληψης, αναδιαμόρφωσης, φιλοσοφίας της σύνθεσης και την εμπειρία της ακρόασης.

Επίσης, κατά τη διερεύνηση διαπιστώθηκε η έλλειψη ερευνητικών εφαρμογών. Τούτο, δεν αποτελεί αρνητικό στοιχείο. Αντιθέτως, κενά που παρουσιάζουν έρευνες υπολογίζονται ώστε να διαμορφωθούν οι επόμενες πρακτικές. Η ανταλλαγή πληροφοριών μεταξύ παρόμοιων μελετών δημιουργούν και ανατροφοδοτούν νέες τακτικές και θεωρίες που μπορούν στη συνέχεια να θεσπίσουν την εφαρμογή ερευνητικών πρακτικών. Αν και έχουν υλοποιηθεί σχετικές έρευνες, εντούτοις, επιλέχθηκαν αυτές, οι οποίες παρέχουν μια γενική εικόνα των προσεγγίσεων περί της πρόθεσης του συνθέτη και της απόκρισης των ακροατών και δημιουργούν νέες μεθόδους έρευνας.

4.3 Luke Windsor: Εισάγοντας μια προσέγγιση στην έρευνα για την ηλεκτροακουστική μουσική τέχνη

Ο Leigh Landy σημειώνει ότι λίγοι ερευνητές εξετάζουν τη σύγχρονη και ηλεκτροακουστική μουσική. Αναφέρει επίσης, ότι η μελέτη της μουσικής τέχνης αυτής, δεν πρέπει να αποτελεί αποκλειστικά μουσικολογικό αντικείμενο (Landy, 1999). Σχετική προσέγγιση έχει προταθεί από τον Barry Truax (1991), εστιάζοντας

στο σημείο, πως οι παραδοσιακοί κλάδοι δεν μπορούν να δώσουν απαντήσεις σε ερωτήματα που απασχολούν τους ερευνητές του σύγχρονου αυτού είδους μουσικής.

Μια διεπιστημονική προσέγγιση έχει απασχολήσει τον Luke Windsor και έχοντας το διεπιστημονικό υπόβαθρο, παρουσιάζει μια σχετική μελέτη η οποία βασίζεται στις αρχές της εξελικτικής βιολογίας και της μουσικής ψυχολογίας (Emmerson, 2000b). Διερεύνηση της μελέτης του, προσπαθεί να προσεγγίσει την κατανόηση της ακουσματικής μουσικής σε ένα ευρύτερο αντιληπτικό πλαίσιο, εστιάζοντας σε κοινωνικά και ιδεολογικά ζητήματα (Windsor, 1995).

Ο Windsor υποστηρίζει ότι, η ακουσματική μουσική παρουσιάζει στον ακροατή ηχητικά γεγονότα που δεν μπορούν να κατηγοριοποιηθούν χρησιμοποιώντας παραδοσιακά πλαίσια και ενσωματώνει αναφορές που παρέχονται από την καθημερινή εμπειρία. Η συγκεκριμένη τοποθέτηση, δίνει ώθηση στο να συμπεριληφθούν αναφορές από όλους τους δυνητικούς ακροατές. Ο Truax αναφέρει σχετικά: *«Πιστέψτε το ή όχι, τα τεχνικά και στυλιστικά ερωτήματα που προκαλούν τη μεγαλύτερη συζήτηση στην κοινότητά μας και συμπληρώνουν τα ερευνητικά έγγραφα, δεν έχουν σημασία για το ακροατήριό μας.»* (Truax, 1999). Ο Windsor λοιπόν, εντοπίζει ως δυνητικό ακροατήριο για έργο ακουσματικής και ηλεκτοακουστικής μουσικής τέχνης, τον γενικό πληθυσμό. Προτείνει δε, ότι για τη δημιουργία γνώσης, συνεισφέρουν οι αντιλήψεις και οι εμπειρίες των ακροατών, ειδικών και μη. Σημειώνει επίσης, ότι τέτοιες αιτιολογημένες περιγραφές που βασίζονται στην ακουστική αντίληψη χωρίς την εξειδικευμένη γλώσσα παρέχει μια ευρεία βάση για την επικοινωνία (Windsor, 1995). Οι προκύπτουσες περιγραφές δύναται να δημιουργήσουν μια ουδέτερη μέθοδο προς συζήτηση συνθέσεων και αξιολογήσεων, για το τί αντιλαμβάνονται οι δυνητικοί ακροατές.

Η συμμετοχή των πραγματικών ακροατών στη διαδικασία της αξιολόγησης ακουσματικού έργου, χρησιμοποιώντας τα δεδομένα από μια εμπειρική έρευνα, με ακροατές και εκτός από τη μουσική κοινότητα, δίνει μια ευρύτερη και αντικειμενικότερη εικόνα για το ποιά στοιχεία του έργου γίνονται αντιληπτά. Ως αποτέλεσμα, δημιουργείται μια γενικότερη ακουστική αντίληψη και ερμηνεία για τα ακουσματικά έργα. Η ερευνητική μέθοδος που προτείνεται από τον Windsor αποδεικνύει ότι υπάρχει δυνατότητα περαιτέρω διερεύνησης, δίνοντας τον τρόπο με τον οποίο ένα ακουσματικό έργο μπορεί να μην αναλυθεί ως προς τα στοιχεία του, αλλά ως προς τις σχέσεις που σχηματίζονται από τη διαδικασία της ακρόασης

(Windsor, 1995). Το επόμενο στάδιο που προτείνει είναι η συμμετοχή πραγματικών ακροατών στη διαδικασία αξιολόγησης ακουσματικών έργων, χρησιμοποιώντας μια εμπειρική έρευνα, συλλέγοντας δεδομένα από ακροατές εκτός αυτών της επαγγελματικής μουσικής κοινότητας.

4.4 Michael Bridger: Εμπειρική έρευνα

Ο Michael Bridger (1989), χρησιμοποιεί στη μεθοδολογία του, δεδομένα απόκρισης του ακροατή, για να εμφανίσει χαρακτηριστικά, όπως «σημαντικούς ήχους» μέσα σε ένα έργο. Παρουσιάζει με αυτόν τον τρόπο, μια μέθοδο κατά την οποία, η διερεύνηση των «σημαντικών ήχων» αυτών, ως υλικό ακρόασης κατά την έρευνα, προεντοπίζονται ως χαρακτηριστικά του έργου και επομένως, προκαθορίζονται ως προς την αισθητική του έργου, όχι σύμφωνα με τον ακροατή αλλά σύμφωνα με τον ερευνητή.

Ουσιαστικά, η μεθοδολογία του, στηρίζεται στο μοντέλο του Roland Barthes κατά τη διάρκεια της ακουστικής εμπειρίας, το οποίο τροποποιεί, έτσι ώστε να μπορεί να εφαρμοσθεί σε έργο ηλεκτροακουστικής μουσικής. Στην ουσία, ο Bridger τροποποιεί το αναλυτικό μοντέλο του Roland Barthes, ώστε να ανακαλύπτονται γενικοί σημασιολογικοί παράγοντες μέσω του τί ακούν οι ακροατές. Ενώ, ο Barthes χρησιμοποιεί μεγαλύτερες δομές προς έρευνα, ο Bridger εξάγει από το έργο τα συστατικά εκείνα του έργου, που σχετίζονται με το μουσικό αυτό είδος. Ο προσδιορισμός των στοιχείων αυτών, βασίζεται σε έξι κωδικοποιημένα χαρακτηριστικά:

φωνή, ηχοχρώματα, μουσική προσφορά, δυναμική,
επαναλαμβανόμενοι ήχοι, χωρική διανομή ηχοχρωμάτων.

Με αυτόν τον τρόπο, αντικαθιστά μια παραδοσιακή ανάλυση η οποία υλοποιείται από έναν ερευνητή που αναλύει το έργο, σε ανάλυση που προέρχεται από το σύνολο των απαντήσεων πολλών ακροατών. Ο Bridger δεν αναλύει τα αποτελέσματά του με στατιστική μέθοδο, αλλά λαμβάνει τα δεδομένα του σε μια μορφή συζήτησης (Bridger, 1989). Η προσέγγιση αυτή, χρησιμοποιήθηκε επίσης, από τον Leigh Landy και επεκτάθηκε ως προς τις κατηγορίες που έθεσε, ώστε να θεωρηθεί ένα έργο ηλεκτροακουστικής τέχνης, ως σημαντικό. Κατά τη μέθοδο αυτή, χρησιμοποιούνται

τα κοινά χαρακτηριστικά που εντοπίζουν οι ακροατές στο έργο, σε σχέση με τις ακουστικές εμπειρίες τους, τη λεκτική τους αποτύπωση και τις αφηγήσεις τους.

4.5 Francois Delalande: Συμπεριφορά της Μουσικής

Η μέθοδος του Francois Delalande (1998), εξετάζει τα προβλήματα που παρουσιάζονται κατά την ανάλυση ενός ακουσματικού έργου. Προτείνει ως μέσο, μέσω του οποίου μπορούν να ξεπεραστούν ανάλογα προβλήματα, τη μεγαλύτερη συμμετοχή αναλύσεων με βάση την αισθητική. Για την τεκμηρίωση αυτής της μεθόδου, ο Delalande ανέπτυξε μια σειρά στρατηγικών ακρόασης, χρησιμοποιώντας δύο βασικά ερωτήματα:

- α) ποιός είναι ο σκοπός της μουσικής ανάλυσης και
- β) τί θα ήθελε κάποιος από ένα έργο μουσικής.

Αναθεώρησε τη θεωρία του Schaeffer (1996), κατά την οποία ο αναλυτής απομονώνει όλο και μικρότερα δομικά στοιχεία. Η μέθοδός του, προτείνει την ανάλυση εκείνη, που το περιεχόμενό της υιοθετείται και είναι χρήσιμη σε άλλες έρευνες ηλεκτροακουστικής μουσικής, για ανάλογα δεδομένα. Η διαμόρφωση των δομικών στοιχείων αυτής της μουσικής τέχνης είναι αδύνατη κατά τον Delalande. Κατά συνέπεια, υποστηρίζει ότι οποιαδήποτε ανάλυση έργου, θα πρέπει να είναι συναφής με την παραγωγή του έργου - poiesis - και με την πρόσληψή του - aesthesis -. Ως αποτελέσματα της μεθόδου του καταγράφει ότι:

α) Υπάρχει συνοχή στη συμπεριφορά των ακροατών. Αυτή η συνοχή παρατηρείται ανά ο μάδα ακροατών, ανεξάρτητα από την εμπειρία ακρόασης ηλεκτροακουστικών έργων.

β) Οι ακροατές χρησιμοποιούν διαφορετική διατύπωση για να περιγράψουν χαρακτηριστικά του έργου, αλλά σχεδόν τον ίδιο τρόπο διατύπωσης όταν πρόκειται για περιγραφή της δομής του έργου.

γ) Ο τρόπος ακρόασης που χρησιμοποιούν οι ακροατές εξαρτάται από την εμπειρία ακρόασης του είδους μουσικής που περιγράφουν, επομένως από την ομάδα ακροατών που εντάσσονται κατά την έρευνα.

Ο Michael Norris (1999), παρατηρώντας το συγκεκριμένο μοντέλο κατέληξε στο συμπέρασμα πως ειδικά να προσεγγίσει τον κατάλληλο ακροατή και να τον

κατηγοριοποιήσει σύμφωνα με τη συμπεριφορά που έχει κατά την απόκριση του έργου. Όμως, δεν αναλύει αυτές τις συμπεριφορές, για το γιατί και το πώς δημιουργούνται αυτές.

4.6 Μεθοδολογία Andra McCartney

Η μεθοδολογία που ακολουθεί η Andra McCartney (2000) και οι στόχοι που θέτει στην έρευνά της κινούνται σχετικά με τη διεύρυνση της επικοινωνιακής σχέσης του συνθέτη με τον ακροατή και την πρόθεση του δημιουργού με την απόκριση που έχει αυτή στο κοινό. Η έρευνά της αφορά ηχητικά έργα ενός συνθέτη αλλά κυρίως επικεντρώνεται στην ανάλυση των έργων με ηχοτοπία: *Sounding Places with Hildegard* της Hildegard Westerkamp.

Η McCartney, έδειξε ότι είναι πιο ταυτόσημη η πρόθεση του συνθέτη με την απόκριση του ακροατή. Χρησιμοποιεί επίσης, μια ομάδα χρηστών, μέσω των οποίων συλλέγει δεδομένα αισθητικής. Ασχολείται με την ομάδα ερμηνευτών και με ποιό τρόπο αυτές επηρεάζουν την αισθητική του έργου. Χρησιμοποιεί ομάδες ακροατών με ακαδημαϊκό εκπαιδευτικό υπόβαθρο και ομάδες μη ακαδημαϊκών μουσικά όμως γνώστες της ηλεκτροακουστικής τέχνης. Τούτο, δίνει στα αποτελέσματα μια άποψη διαφορετική από αυτή που θα έδινε η χρήση και ομάδων μη μνημένων στην τέχνη ή χαμηλότερου επιπέδου κατάρτισης.

Αποδεικνύει, πως αυτές οι επιρροές μπορούν να δημιουργούν την επικοινωνία συνθέτη και ερμηνευτή και πως οι βιογραφίες συνθέτη και ερμηνευτή αναδεικνύουν τις λεπτομέρειες του περιεχομένου του έργου. Συμπεριλαμβάνει στη μελέτη της, συζητήσεις μεταξύ συνθέτη και ακροατών, συνθέτη και ερμηνευτή. Με τον τρόπο αυτό επιδιώκει να αντιμετωπίσει το κενό των μεθοδολογιών σχετικών ερευνών με ηλεκτροακουστικά έργα και αφορά την ενσωμάτωση των απαντήσεων του ακροατή ως προς αυτήν την τέχνη. Επίσης, συγκεντρώνει δεδομένα που σχετίζονται με στρατηγικές ερμηνείας και ακρόασης. Μέσω της προσωπικής της σχέσης με τη συνθέτρια Westerkamp, χρησιμοποιεί λεπτομέρειες των προθέσεων της δημιουργού. Επικοινωνεί στον ακροατή τις σημειώσεις του έργου της συνθέτριας και πως μπορούν αυτές να χτίσουν ένα διάλογο ανάμεσά τους.

Υποστηρίζει πως πτυχές του συνθέτη προσφέρουν επιπλέον πληροφορίες για το έργο και την ακρόασή του. (McCartney, 2000)

4.7 Συμπέρασμα Κεφαλαίου

Η έρευνα του Windsor παρουσιάζει μια θεωρητική μεθοδολογική βάση. Δικαιολογεί την ανάγκη να δοθεί μεγαλύτερη προσοχή στην αισθητική έρευνα για την αντιμετώπιση θεμάτων που σχετίζονται με την αντίληψη της ηλεκτροακουστικής μουσικής τέχνης. Επίσης, τα δεδομένα που θα έδιναν έμπειροι ακροατές θα βοηθούσαν να επεκτείνουν τις θεωρίες του Windsor.

Ο Bridger θέτει τη βάση για την ανάπτυξη μιας μεθοδολογίας κατά την οποία ο αναλυτής μετατρέπει την ποιητική προσέγγιση σε μια αισθητική, μέσω ενός διαμορφωμένου κώδικα. Για παράδειγμα, όπως αναφέρει ο Bridger, η ανίχνευση της μουσικής προσφοράς του έργου *Telemusic* του Stockhausen βασίζεται στη χρήση ιαπωνικών κρουστών οργάνων ως μέσο δομικής άρθρωσης και ως μέσο συμβόλων που αναδεικνύουν τη δύναμη του αρχαίου πολιτισμού. Αυτή η τοποθέτηση, αν και σχετίζεται με την πρόθεση του συνθέτη και αναλυτή και λαμβάνεται ως αυτό το χαρακτηριστικό που είναι σύμφωνο με τον ένα από τους έξι κώδικες της μεθοδολογίας του, δεν διευκρινίζεται κατά πόσο ο κώδικας αυτός του έργου, έγινε αντιληπτός από τον ακροατή.

Ο Delalande με τη σειρά του, δεν αναλύει τις συμπεριφορές των ακροατών, για το γιατί και το πως δημιουργούνται αυτές.

Η μεθοδολογία της McCartney στηρίζεται στην επικοινωνία συνθέτη και ερμηνευτή καθώς και στις συζητήσεις μεταξύ δημιουργού και ερμηνευτή και συνθέτη και ακροατή. Είναι δε, αυτή που προσεγγίζει σε μεγαλύτερο ποσοστό την παρούσα έρευνα.

Οι Landy και Weale, στηριζόμενοι σε αυτές τις μεθόδους και επεκτείνοντάς τις, με τις έρευνές τους, κατόρθωσαν να έχουν μεγαλύτερη αξιοπιστία και δημιούργησαν το υπόβαθρο για τις έρευνες που υλοποιούνται στη συνέχεια. Αναφορές στη μεθοδολογία τους δίνονται κατά την βιβλιογραφική τεκμηρίωση του σχεδιασμού της παρούσας έρευνας.

Γ' ΜΕΡΟΣ

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ - ΥΛΟΠΟΙΗΣΗ ΕΡΕΥΝΑΣ

Κεφάλαιο 5

Σχεδιασμός έρευνας

5.1 Εισαγωγή - Συγκρασιμός μεθοδολογιών

Οι μεθοδολογικές προσεγγίσεις που προαναφέρθηκαν, αν και έχουν να παρουσιάσουν μικρά κενά, άλλες σε θεωρητικά και άλλες σε εμπειρικά θέματα, μπορούν να συνδεθούν και να αποτελέσουν μια νέα μεθοδολογία που θα περιλαμβάνει και ζητήματα αισθητικής.

Ο Weale (2005), συγκέρασε αυτές τις προσεγγίσεις και παρουσίασε τα ζητήματα ως εξής:

Α) Μεθοδολογικά θέματα - διαφάνεια και επικύρωση αποτελεσμάτων:

α) Μεθοδολογικός σχεδιασμός -

ανάπτυξη πειραματικής μεθοδολογίας για τη συλλογή των δεδομένων:

Δεν υπάρχει εξήγηση για την ανάπτυξη της πειραματικής μεθοδολογίας, καθώς και κατά πόσο εκπληρώθηκαν οι στόχοι της έρευνας.

β) Κριτήρια δοκιμής:

Δεν περιγράφεται πως συλλέχθηκαν τα δεδομένα, ποιές οδηγίες δόθηκαν στους ακροατές ή με ποιές συνθήκες διεξήχθησαν. Ποιές ερωτήσεις τέθηκαν και κάτω από ποιές συνθήκες.

γ) Στατιστική υποστήριξη:

Δεν υπάρχουν στατιστικά στοιχεία με τις μεταβλητές για τον αριθμό των ακροατών και τη δημογραφική τους προέλευση.

δ) Δεδομένα απόκρισης:

Υπάρχει ανάγκη παρουσίασης καταγεγραμμένων παραδειγμάτων ακροατών.

B) Μεθοδολογικά σημεία ενδιαφέροντος:

α) Πρόθεση / απόκριση:

Καθιέρωση ερευνητικής μεθοδολογίας.

β) Ανατροφοδότηση:

Τα δεδομένα των ακροατών προσφέρουν στον συνθέτη τη γνώση μέσω της οποίας, στη συνέχεια, θα προσεγγίζουν ευρύτερο κοινό.

γ) Ισορροπία ομάδας χρηστών:

Καθιέρωση ευρύτερου φάσματος ομάδας χρηστών.

δ) Περιορισμένες δοκιμαστικές εργασίες:

Ο αριθμός των έργων που έχουν ερευνηθεί είναι πολύ μικρός.

Γ) Περιοχές έρευνας:

Τα κύρια σημεία στα οποία βασίζεται το έργο:

α) Πρόθεση συνθέτη: ενσωμάτωση της διερεύνησης της πρόθεσης του συνθέτη στην ερευνητική μεθοδολογία.

β) Απάντηση του ακροατή:

δημιουργία αισθητικής έρευνας, τρόποι πρόσβασης στο ηχητικό περιεχόμενο του έργου, του τί και πώς στοιχεία του έργου επικοινωνούν.

γ) Η σχέση συνθέτη / ακροατή: διερεύνηση των επικοινωνιακών δραστηριοτήτων.

δ) Προσβασιμότητα: πόσο προσβάσιμο είναι το ακουσματικό και ηλεκτροακουστικό έργο για νέο ακροατήριο

Η ερευνήτρια στην παρούσα έρευνα στηρίχθηκε στις μεθοδολογικές βάσεις που έθεσε στην έρευνά του ο Robert Weale (2005) και η εξέλιξη της μακρόχρονης έρευνας του Leigh Landy *The Intention / Reception project*. (2007). Έχουν γίνει αρκετές αναφορές του προτύπου αυτού, στις προηγούμενες ενότητες στην παρούσα εργασία.

Συνεπώς, με υπόβαθρο ότι έχει αναλυθεί στα προηγούμενα κεφάλαια, σχεδιάστηκε η έρευνα εφαρμόζοντας παράλληλα, νέες τακτικές και τρόπους υλοποίησης και διερεύνησης των πτυχών που αναπτύσσονται στην αντιληπτικότητα του ακροατηρίου σε έργο ακουσματικής μουσικής με ή χωρίς ηλεκτρονικά μέσα, όπως παρουσιάζεται στη συνέχεια.

5.2 Προσδιορισμός της μεθοδολογίας της παρούσας έρευνας

Ο σχεδιασμός της παρούσας έρευνας στηρίζεται, όπως αναφέρεται στην ενότητα 1.5, στο δεύτερο σκέλος προσέγγισης, όπου απαιτείται να ορισθεί:

- i. Με ποια μουσική γλώσσα θα υλοποιηθεί η επικοινωνία; Ποιός είναι ο μουσικός χώρος του έργου; Εντάσσεται σε ένα ή περισσότερα μουσικά είδη;
- ii. Η χρήση ή μη ηλεκτρονικών ηχοχρωμάτων διαφοροποιεί και αν ναι σε ποιο βαθμό τη γλώσσα επικοινωνίας; Οι ηλεκτρονικοί ήχοι προσδίδουν συγκεκριμένο χαρακτήρα στο έργο;

Η εξαγωγή και η μελέτη των δεδομένων της έρευνας δίνουν απαντήσεις σε προβληματισμούς που απασχολούν τόσο τους χώρους που ανήκει η ερευνήτρια ως δημιουργός, ερμηνεύτρια και εκπαιδεύτριας όσο και σε άλλες ομάδες ή συντελεστές του χώρου της μουσικής δημιουργίας. Επομένως απαιτείται:

- i. Η συλλογή απαντήσεων - αποκρίσεων κοινού σε ακρόαση ενός πρωτότυπου έργου, για το οποίο ο ακροατής αναζητά τα «κλειδιά» ακρόασης.
- ii. Η διερεύνηση αν το ακροατήριο αναγνώρισε τα στοιχεία - κλειδιά που έθεσε ο συνθέτης στην πρόθεση του.

Το μεθοδολογικό σχέδιο αυτό, διερευνά τις απαντήσεις που δίνονται για το έργο, σύμφωνα με το περιεχόμενο που έχει περιγράψει ο συνθέτης στο εισαγωγικό σημείωμα του έργου και αποτελεί ένα από τα επικοινωνιακά μέσα του συνθέτη με τον ακροατή. Η προσέγγιση αυτή, θυσιάζει ένα ποσοστό αντικειμενικότητας, μιας και η ερμηνεία του νοήματος είναι μια υποκειμενική διαδικασία. Ωστόσο, η ομοιότητα ή όχι, των ερμηνειών που δίνονται από τους ακροατές, σε σχέση με αυτές που παρέχονται από τον συνθέτη και αν τα αποτελέσματα των ερμηνειών προσδίδουν στο έργο τα χαρακτηριστικά ενός σημαντικού έργου, όπως αυτά περιγράφονται από τον Landy (2007). Η κατανόηση της σημασίας αυτών, προσδιορίζει, τη δραματουργία και το επικοινωνιακό συνεχές όπως περιγράφεται στις ενότητες 3.6 και 3.7. Οι δημιουργοί βασίζονται στις έννοιες αυτές. Όχι μόνο τα έργα πρέπει να είναι προσιτά μέσω του περιεχομένου τους, αλλά και μέσω των πληροφοριών που δίνονται στον ακροατή σχετικά με την πρόθεση τους (Landy, 2007).

5.3 Ανάπτυξη της μεθόδου για την πρόσβαση και την εκτίμηση

Η διαδικασία σύνθεσης με την οποία ο συνθέτης προβάλλει και επικοινωνεί το έργο του με το κοινό, με τέτοιον τρόπο ώστε να ικανοποιεί και τον δημιουργό και τον ακροατή, περιγράφεται από τον Truax, (1999). Αναφέρει, ότι δεν ενδιαφέρει μόνο η πρόσληψη του έργου από το έμπειρο κοινό, αλλά είναι επίσης σημαντικές, οι θέσεις των ακροατών που δεν έχουν μνηθεί με το είδος. Το ακροατήριο με αυτόν τον τρόπο, λειτουργεί ως κοινωνικό μέσο και η διαδικασία αποτελεί μια διάδραση μεταξύ φορέων και κοινοτήτων (Alvesson & Sköldbberg, 2000). Η κοινωνική δράση αυτή, λαμβάνει χώρο και ξεκινάει από τον συνθέτη, με ενακτήρια δύναμη την ιδέα που τον οδηγεί στη δημιουργία, όταν αυτή συμπεριλαμβάνει την πρόθεση του κοινού, (Schwandt, 2003).

Τούτο είναι εφικτό, όταν ο σχεδιασμός της έρευνας προβλέπει την ανάλυση των απαντήσεων του ακροατή, που δεν έχουν προηγούμενη εμπειρία παρόμοιων έργων ή ακουσμάτων. Το συγκεκριμένο ακροατήριο δεν γνωρίζει για την ακουστική, τη σύνθεση και το φάσμα του ήχου, γνωστά στοιχεία για το εξειδικευμένο κοινό. Η σύγκριση των δεδομένων των μελών του ακροατηρίου, με διαφορετική εμπειρία, είναι αυτή που θα δώσει την τελική ανάλυση της πρόσληψης του έργου από ένα δυνητικό ακροατήριο.

Συμπερασματικά, η ανάπτυξη ενός μοντέλου μεθοδολογίας με το οποίο οι συμμετέχοντες έχουν την ελευθερία να εκφράσουν την άποψή τους χωρίς περιορισμούς, κρίνεται απαραίτητη. Για αυτό το λόγο, έχει σχηματισθεί μια σειρά ερωτηματολογίων που διευκολύνουν τη διαδικασία.

Για παράδειγμα, σε ένα ερώτημα «Η σύνθεση, σας δημιουργεί ενδιαφέρον ή όχι;», οι απαντήσεις που θα μπορούσαν να δοθούν, είναι είτε ναι, είτε όχι. Στην περίπτωση όμως, που στο ερώτημα προστεθεί το «γιατί», τότε, η εμπειρία και η απάντηση του ακροατή παίρνει μια ποιοτική προσέγγιση, που σε συνδυασμό με τη βασική ερώτηση δημιουργεί δεδομένα που επηρεάζουν την τελική ανάλυση και τα αποτελέσματα (Denzin & Lincoln, 2003).

5.4 Άξονες μεθοδολογικού σχεδίου της έρευνας

Σύμφωνα με τα παραπάνω, στην παρούσα έρευνα, χρησιμοποιήθηκε ως μεθοδολογικό μοντέλο αυτό του Weale, διευρύνθηκε και προσαρμόστηκε όμως, σε αυτό που περιγράφεται παρακάτω και χωρίζεται σε τέσσερις ενότητες:

A) Κύριοι τομείς έρευνας:

- α) Η υπόθεση πρόσβασης: Πόσο προσβάσιμη στο κοινό είναι η ακουσματική και ηλεκτροακουστική μουσική τέχνη.
- β) Η θεωρία πρόσβασης: στοιχεία του έργου που παρέχονται στον ακροατή.
- γ) Η πρόσληψη έργου: διερεύνηση της επικοινωνιακής σχέσης συνθέτη και ακροατή μέσω των απαντήσεων.
- δ) Επιδράσεις των δραματουργικών πληροφοριών στην εμπειρία ακρόασης, όταν αυτές έχουν δοθεί στους ακροατές πριν την ακρόαση.
- ε) Βαθμός επιρροής και εκτίμησης της πρόσβασης στην ηλεκτροακουστική τέχνη.

Οι πέντε παραπάνω τομείς, αποτελούν τη βάση για τη διαδικασία της επιλογής του έργου και τη δημιουργία του ηχητικού υλικού που τίθεται προς διερεύνηση και αναλύεται στο Κεφάλαιο 6

B) Μεθοδολογική εξέταση:

- α) Γενική μέθοδος για τη συλλογή δεδομένων: μέθοδος προσέλκυσης ακροατών χωρίς μουσική εμπειρία.
- β) Μέθοδος που απαιτεί πληροφοριακό υλικό από τον συνθέτη.
- γ) Μέθοδος που συγκεντρώνει υλικό από την επιρροή του πληροφοριακού υλικού, που προωθήθηκε στον ακροατή.

Γ) Πρακτική εφαρμογή της έρευνας, με βάση τη μεθοδολογία:

- α) Δημιουργία μεθόδου ακρόασης ή κ ατ' επιλογήν ακρόασης των έργων.
- β) Σχεδιασμός μεθόδου για την αναζήτηση πληροφοριακού υλικού που δίνεται για τα έργα.
- γ) Δημιουργία μεθόδου προσέλκυσης συμμετεχόντων ακροατών.
- δ) Δημιουργία μεθόδων συνεδρίας για:

εκτέλεση έργων δοκιμής,
συλλογή απαντήσεων,
δημιουργία μεθόδων ανάλυσης δεδομένων.

Δ) Συμπληρωματικές ερωτήσεις:

Ερωτήσεις, που ενδέχεται να μην επηρεάζουν αναγκαστικά τη μεθοδολογία στον σχεδιασμό της, αλλά άπτονται της ανάλυσης των δεδομένων:

α) Διερεύνηση των στοιχείων που καθιστούν το έργο σημαντικό:

- i) ποιά στοιχεία μπορούν να αναγνωριστούν από τον ακροατή,
- ii) σε ποιό βαθμό αυτά τα στοιχεία, είναι συνεπή ως προς τις απαντήσεις των ακροατών,
- iii) ποιές παράμετροι προσδιορίζονται ως επικοινωνιακά στοιχεία από τους συνθέτες, σε κάθε μια από τις δοκιμαστικές εργασίες.

Με αυτό το σχήμα επιβεβαιώνεται η πολυπλοκότητα της έρευνας. Ως αποτέλεσμα, θέτει αυτό, των συλλεγόμενων απαντήσεων και της μελέτης τους και παραμένει ανοικτό για συνεχή προσέγγιση. Προσβλέπει την επέκταση και διεύρυνσή του. Ως μια εφαρμοσμένη διαδικασία με εμπειρικά ευρήματα, στοχεύει να αποτελέσει πρότυπο για επόμενες ποιοτικές και ποσοτικές πρακτικές.

5.5 Περιγραφή πειράματος

Η έρευνα σχεδιάστηκε σε επτά στάδια ως ακολούθως:

A) Προετοιμασία των συνθηκών της αξιόπιστης και έγκυρης συμμετοχής του κοινού. Κατά το μέρος αυτό:

α) Από την εργογραφία της συνθέτριας - ερευνήτριας επιλέχθηκε το έργο *Συνειρμοί*, όπως περιγράφεται στο έκτο κεφάλαιο, ως το έργο που πληρούσε τις προϋποθέσεις καλής πρόσληψης από το ακροατήριο και κατάλληλο ώστε, να δημιουργηθεί η δεύτερη εκδοχή του, αυτή με την παράλληλη χρήση ηλεκτρονικού υλικού.

β) Δημιουργήθηκε επεξεργασία ηχητικού υλικού και αναδημιουργία και των δύο εκδοχών του έργου.

γ) Τοποθετήθηκαν οι δύο εκδοχές του έργου στο soundcloud για εύκολη παρακολούθηση του χρόνου εξέλιξής του και της αναπαραγωγής του.

B) Ανάπτυξη ερωτηματολογίων: Δημιουργήθηκαν:

α) Δύο ερωτηματολόγια για τη συμμετοχή και την κατηγοριοποίηση των ακροατών σε ομάδες.

β) Ερωτηματολόγια 1^{ης} και 2^{ης} ακρόασης και των δύο εκδοχών, όπου υπάρχει η δυνατότητα της αρχικής έκφρασης.

γ) Τελικό ερωτηματολόγιο ακροάσεων, όπου ο ακροατής καλείται να απαντήσει, έχοντας ολοκληρώσει τις ακροάσεις και δημιουργήσει την άποψή του.

Με το ερωτηματολόγιο αυτό, ολοκληρώνεται η συμμετοχή κάθε ακροατή. Θεωρείται ως αυτό που καθορίζει την οριστικοποίηση της συμμετοχής και λήψη των δεδομένων προς ανάλυση.

δ) Ερωτηματολόγιο 3^{ης} ακρόασης: Είναι σχεδιασμένο έτσι ώστε, να δώσει στον εξειδικευμένο ακροατή τη δυνατότητα εκτενέστερης έκφρασης και μελέτης του έργου.

ε) Ερωτηματολόγιο εξειδικευμένων ακροατών, όπου οι ερωτήσεις περιέχουν μουσικούς όρους και απευθύνεται στη χρήση ή μη ηλεκτρονικού υλικού.

Γ) Δημιουργία ιστότοπου, μέσω του οποίου ο υποψήφιος ακροατής κατατοπίζεται για τη διαδικασία συμμετοχής του και ενσωματώνονται τα ερωτηματολόγια σε πλατφόρμα μέσω της οποίας συγκεντρώνονται οι απαντήσεις για κάθε έναν ακροατή και για κάθε ένα ερωτηματολόγιο ξεχωριστά. Η ερευνήτρια παρίσταται σε κάθε συμμετοχή. Αυτό, γίνεται εφικτό μέσω της υποστήριξης του ιστοτόπου (helpdesk), την άμεση επικοινωνία με την ερευνήτρια μέσω πολλών τρόπων επικοινωνίας όπως, ηλεκτρονικό μήνυμα - (sms, messenger), ηλεκτρονικό ταχυδρομείο - (e-mail), τηλεφωνική επικοινωνία.

Δ) Σχεδιασμός προσέγγισης κοινού, ασφαλούς συμμετοχής του, ως προς τα δικαιώματά του και κατοχύρωσης των δύο πλευρών, ακροατή και ερευνήτριας. Κάθε ακροατής λαμβάνει μέρος μία μόνο φορά. Δύναται όμως, με τα ίδια στοιχεία να αναθεωρήσει τη λεκτική απόδοση των θέσεών του. Παρέχεται δε, η δυνατότητα

ανωνυμίας του συμμετέχοντος αλλά με τη σύσταση να διατηρεί κάθε φορά τα ίδια κωδικοποιημένα από αυτόν στοιχεία.

Ε) Συλλογή αποτελεσμάτων:

α) Συγκεντρώθηκαν οι θέσεις και οι απαντήσεις των ακροατών και ομαδοποιήθηκαν ώστε να μπορέσουν να αναλυθούν στατιστικά.

β) Αναλύθηκαν τα αποτελέσματα

ΣΤ) Μελετήθηκαν τα αποτελέσματα και εξήχθησαν τα συμπεράσματα.

Ζ) Με την ολοκλήρωση της έρευνας τέθηκαν οι νέοι στόχοι. Με βάση αυτά, ανασχεδιάστηκαν οι νέες προοπτικές της έρευνας και οι νέες εφαρμογές της συμμετοχικής μουσικής δημιουργίας.

5.6 Εσωτερική αισθητική και διευκόλυνση υλοποίησης κατά την αλληλεπίδραση

Τις τελευταίες δεκαετίες, η τέχνη μέσω της ζωντανής έκφρασης και ερμηνείας, με τη συμμετοχή καλλιτεχνών και ακροατηρίων που αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, μεταφέρουν τον άνθρωπο στο επίκεντρο, ως υλικό αισθητικής εμπειρίας. Μέσω της ενέργειας που μεταδίδεται, οι καλλιτέχνες επιδιώκουν την ενίσχυση της εμπειρίας κατανόησης του έργου (Loke, Khut, 2014). Οι καλλιτέχνες, μέσω μιας εμπειρίας, αποσκοπούν στην παροχή δομών, μέσω των οποίων, ένας συμμετέχων μπορεί να επικοινωνήσει με αυτές που προσφέρονται από το έργο. Αυτό, περιγράφεται ως «καταστάσεις συνείδησης» και οργανώνεται σε τέσσερα στάδια εμπειρίας κοινού και συμμετοχής.

Το πλαίσιο αυτό, περιγράφει πώς μπορεί να χρησιμοποιηθεί η παρακάτω διαδικασία, για την ανάπτυξη και αξιολόγηση της συμμετοχής στην ακρόαση:

α) Καλωσόρισμα: Η υποδοχή είναι το στάδιο εκείνο που το κοινό καλείται να συμμετάσχει στη διαδικασία ή το έργο.

β) Τοποθέτηση και επαγωγή - Η βασική εμπειρία: Το στάδιο αυτό, επικεντρώνεται στις πρακτικές της αλληλεπίδρασης: πως επιδρά το έργο στον συμμετέχοντα, - κινήσεις σώματος -. Πρόκειται για μια διαδικασία αποδοχής ή απόρριψης.

γ) Η καθοδήγηση και η τελική εφαρμογή: Η φάση αυτή της διαδικασίας, ασχολείται με τη βασική αισθητική εμπειρία που σχεδιάζει ο καλλιτέχνης. Η έννοια της “πορείας” είναι απαραίτητη για να διαμορφωθεί η δομή και η δραματική εξέλιξη του έργου.

δ) Ενημέρωση - προβληματισμός για την εμπειρία - αντανakλαστική εμπειρία - και τεκμηρίωση - συμβολή βιωματικών αντιδράσεων -. Το τελευταίο στάδιο παρέχει την ενσωμάτωση και ανανέωση της εμπειρίας, (Loke, Khut, 2014).

Αναπτύχθηκε επίσης, ένας τρόπος διάθρωσης της σκέψης και των αισθήσεων, καθώς και της εξέτασης των επιπτώσεων που μπορούν να επηρεάσουν τους συμμετέχοντες (Edmonds, 2010). Ενσωματώνει:

A) Το σκεπτικό:

Η προσέγγιση αυτή, θέτει την εμπειρία του κοινού στο κέντρο της διαδικασίας της ποίησης. Θεωρεί την πρακτική αυτή, ως μια θεμελιώδη κοινωνική πρακτική. Μέσω των προσωπικών αλληλεπιδράσεων και μέσω των συσχετίσεων, δίνει τη δυνατότητα να μεταμορφωθεί η σκέψη και η αίσθηση και να αναγνωρίσει τη δομή.

B) Την εσωτερική αισθητική:

Η οικεία αισθητική καταλαμβάνει ένα χώρο όπου, η συμμετοχή του κοινού ή η τέχνη αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της λειτουργίας του έργου. Στο σημείο αυτό, ο στόχος είναι να δημιουργηθούν οι κατάλληλες συνθήκες, ώστε οι συμμετέχοντες να γίνουν περισσότερο παρόντες και ενεργοί.

Γ) Τη διευκόλυνση της εμπειρίας, από καλλιτέχνες:

Είσοδος (Διαχωρισμός)

Πυρήνας (Μετάβαση)

Έξοδος (Ενσωμάτωση)

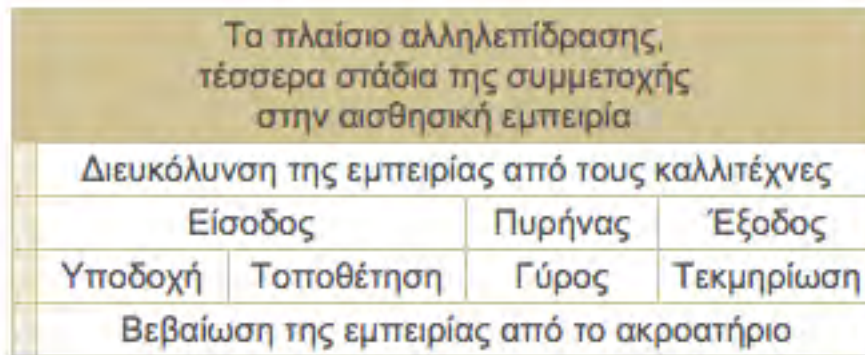
Το μοντέλο αυτό, αποτελεί την εφαρμογή αλληλεπίδρασης των Forlizzi και Battarbee (2004) και συνοψίζεται σε τέσσερα στάδια συμμετοχής:

α) Υποδοχή

β) Τοποθέτηση και Επαγωγή

γ) Γύρος

δ) Ενημέρωση και τεκμηρίωση



Σχήμα 6

Πολλοί σύγχρονοι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν την εμπειρία ή τη συμμετοχή του κοινού για να δημιουργήσουν (Saltz, 1997, Bishop, 2006, O'Reilly, 2009). Μέθοδοι πρόσβασης και αξιολόγησης εμπειρίας των χρηστών, πρωτόκολλα σκέψης, συνεντεύξεις και ερωτηματολόγια μπορούν να δώσουν πληροφορίες και να προσφέρουν στο αναπτυσσόμενο έργο (Edmonds, 2010).

5.7 Αναζήτηση κειμένων ποιοτικών δεδομένων

Η χρήση των εμπειριών ακρόασης των συμμετεχόντων δημιουργεί την ανάγκη σχεδιασμού μεθοδολογίας μέσω της οποίας, οι συμμετέχοντες θα έχουν τη δυνατότητα να εκφράσουν την άποψή τους και να περιγράψουν, ο καθένας ξεχωριστά, τις εμπειρίες που τους προσέφερε η ακρόαση. Για να επιτευχθεί αυτό, απαιτείται ο σχεδιασμός ερωτηματολογίων, που επιτρέπουν την παραγωγή ποιοτικών δεδομένων, με γραπτές περιγραφές ακρόασης, εμπειρίες και άλλα.

Σε ένα ερώτημα με το οποίο ζητείται για παράδειγμα:

«η σύνθεσή σας προκαλεί το ενδιαφέρον; Γιατί;»,

ο συμμετέχων μπορεί να αναφέρει και να επιχειρηματολογήσει στο ερώτημα. Αν όμως, αφαιρεθεί το «γιατί», τότε ο ακροατής τίθεται, στο να επιλέξει σε ένα ναι ή όχι και καθιστά μια δυαδική απόκριση, που θα μπορούσε να προσφέρει στον ερευνητή στατιστικά στοιχεία.

Το άνοιγμα μιας ερώτησης σε συνδυασμό με τη χρήση του «γιατί», όπου αυτό είναι εφικτό ή απαραίτητο, έχει επιπτώσεις στην ανάλυση των δεδομένων. Κατά τον Weale, η καταγραφή αυτών των εμπειριών μελετάται από τα λεκτικά, γραπτά

κείμενα και τις αφηγήσεις. Μια προσέγγιση, για την εσωτερική ψυχολογία και ανάλυση των εννοιών, αναφέρεται από τους Denzin και Lincoln, (2003), αλλά δεν προσμετράται από τον Weale στην έρευνά του. Δηλαδή, η έρευνά του περιλαμβάνει την ανάλυση των κειμένων που εξηγούν τί ακούν ή τί σκέφτονται οι ακροατές, κατά την ακρόαση.

5.8 Ηθική εκτίμηση

Κατά το πρώτο στάδιο της ανάπτυξης της μεθοδολογίας (Καλοσώρισμα), τίθενται οι κανόνες δεοντολογίας για την έρευνα, όπως συμβαίνει με κάθε έρευνα, που περιλαμβάνει ανθρώπινα υποκείμενα. Ο ερευνητής υποχρεούται να προστατεύσει τα δικαιώματα των εν δυνάμει συμμετεχόντων. Πνευματικά δικαιώματα που αφορούν την δημιουργία χρειάζεται να καλυφθούν από την μυστικότητα και εμπιστευτικότητα των συμμετεχόντων.

Τα τελευταία χρόνια, οι έρευνες συνοδεύονται από αυξημένη συνειδητοποίηση των ηθικών ζητημάτων που τηρούνται κατά τη διαδικασία της έρευνας, καθώς και την ανάγκη αλληλοσεβασμού όσων εμπλέκονται (Cohen, Manion, Morrison, 2000). Η τεκμηριωμένη συναίνεση συμμετοχής προκύπτει από το δικαίωμα του ατόμου στην ελευθερία και την αυτοδιάθεσή του. Παράλληλα με την αυτοδιάθεση, δίνεται το δικαίωμα στον συμμετέχοντα να αρνηθεί τη συμμετοχή του ή και να αποσυρθεί κατά τη διαδικασία της έρευνας (Nachmias, 1992). Σύμφωνα με τον Nachmias, η ανωνυμία των συμμετεχόντων εξασφαλίζει την εγγυημένη ιδιωτικότητα.

Σε διαφορετική περίπτωση, η καταγραφή προσωπικών, επώνυμων απαντήσεων, στηρίζεται στην εμπιστευτικότητα των εμπλεκόμενων πλευρών. Ως εξασφάλιση της μη αναγνωρισιμότητας των προσώπων μέσω των απαντήσεών τους, δεν χρησιμοποιούνται ονόματα και στοιχεία, αλλά το επώνυμο του συμμετέχοντος ως κωδικοποιημένο ή ως ψευδώνυμο. Η διασφάλιση των αρχείων και των κωδικοποιημένων ονομάτων βρίσκεται υπό την ευθύνη κάθε ερευνητή. Ο Plummer (1983), αναφέρει ότι σε πολλές μελέτες έχουν αλλαχθεί ονόματα και θέσεις ώστε να αποφευχθεί οποιοσδήποτε συσχετισμός και ταυτοποίηση προσώπου.

Άλλη μια δέσμευση, ως προς την ηθική προσέγγιση της έρευνας, είναι η πλήρης ενημέρωση των συμμετεχόντων (Denzin και Lincoln, 2003), (βλέπε παράρτημα).

Κατά την Andra McCartney (2000), ο κώδικας δεοντολογίας για συμμετοχική έρευνα προσδιορίζεται από τέσσερις κατευθυντήριες γραμμές:

A) Ενημέρωση - συναίνεση:

Η έρευνα απαιτείται να βασίζεται σε πλήρεις και ανακοινωμένες πληροφορίες σχετικά με το θέμα, όπως η διαδικασία, ο σκοπός της έρευνας, η διάρκεια (McCartney, 2000). Οι όροι που χρησιμοποιούνται είναι αυτοί, που γίνονται κατανοητοί στον μέσο όρο των συμμετεχόντων.

Ενημέρωση: οι εν δυνάμει συμμετέχοντες ενημερώνονται για τη διαδικασία, το συνολικό χρόνο της συμμετοχής τους και την ασφάλεια των προσωπικών δεδομένων τους. Διαβεβαιώνεται στους συμμετέχοντες επίσης, η κωδικοποίηση των στοιχείων και των απαντήσεών τους. Για λόγους δεοντολογίας, οι ηλικίες στις οποίες κατευθύνθηκε η ενημέρωση για συμμετοχή στην έρευνα, ξεκίνησαν από την ηλικία των 18 και άνω.

Συναίνεση: Σε καμία περίπτωση δεν προχώρησε η διαδικασία, αν δεν υπήρχε η σύμφωνη θέση του συμμετέχοντος.

B) Απόκρυψη - διαστρέβλωση:

Η ηθική κάθε έρευνας στηρίζεται στην έγκυρη και αληθή στοιχειοθέτησή της. Εναντιώνεται σε κάθε εξαπάτηση ή εσκεμμένη διαστρέβλωση του περιεχομένου της.

Εξασφάλιση διαστρέβλωσης: Η στοιχειοθέτηση της έρευνας μέσω ιστοτόπου και της κρυπτογράφισής του εξασφαλίζει την τήρηση των όρων που έχουν συμφωνηθεί ανάμεσα στην ερευνήτρια και τους συμμετέχοντες. Δίνεται η δυνατότητα να ελεγχθεί η απόκρυψη ή μη, σημαντικών στοιχείων της έρευνας.

Γ) Απόρρητο και εμπιστευτικότητα:

Η προστασία των συμμετεχόντων ως προς την ταυτότητά τους και την διαφύλαξη του απορρήτου των απαντήσεών τους, είναι ο πυρήνας στον οποίο στηρίζεται η διαδικασία έρευνας.

Το απόρρητο, η εμπιστευτικότητα και η προστασία των συμμετεχόντων καθώς και η διαφύλαξη του απορρήτου των απαντήσεών τους διασφαλίζεται μέσω της έγγραφης συμφωνίας. (βλέπε παράρτημα)

Δ) Ακρίβεια:

Τα δεδομένα και τα αποτελέσματα που εκμαιεύονται από την έρευνα απαιτείται να είναι ακριβή, χωρίς την παρέμβαση του ερευνητή. Τούτο, οδηγεί σε μια διαφανή και

έγκυρη μεθοδολογία και στη συνέχεια, σε μια διατριβή που θα δύναται να βασιστούν επόμενες έρευνες.

Ακρίβεια αποτελεσμάτων:

Κατά τη διαδικασία σχηματισμού ερωτηματολογίων, χρησιμοποιείται τρόπος απαντήσεων που δύναται να δώσει ακριβή αποτελέσματα τόσο ποσοτικά όσο και ποιοτικά (ερωτηματολόγια - απαντήσεις Goldsmith).

5.9 Κατηγοριοποίηση των συμμετεχόντων σε ομάδες

Οι συμμετέχοντες στις ακροάσεις της έρευνας, χωρίστηκαν σε τρεις ομάδες:

A) Άπειροι ακροατές: ακροατές που δεν έχουν γνώση μουσικής τέχνης. Για την κατάταξη συμμετεχόντων σε αυτή την ομάδα, χρησιμοποιήθηκαν ερωτήσεις, όπως:

- α) ερώτηση αν γνωρίζουν την ηλεκτροακουστική μουσική τέχνη,
- β) ερώτηση ή γραπτά σχόλια για το είδος της μουσικής που ακούν,
- γ) ερώτηση, μετά την ακρόαση, αν έχουν ακούσει παρόμοιο έργο,
- δ) ερώτηση γνώσης ή μη μουσικής ορολογίας.

B) Έμπειροι ακροατές: ακροατές που έχουν γνώση για την ηλεκτροακουστική μουσική τέχνη ή γενικά για τη σύγχρονη μουσική.

Γ) Εξειδικευμένοι ακροατές - Υψηλά έμπειροι ακροατές: ακροατές με ανεπτυγμένη γνώση μουσικής ή ακροατές με εμπειρία ακροάσεων σύγχρονων έργων ή ηλεκτροακουστικών και ηλεκτρονικών έργων .

Η τρίτη ομάδα χρησιμοποιήθηκε ως ομάδα η οποία παρείχε τα δεδομένα εξειδικευμένης γνώσης που βάρυναν την εκτίμηση για τις ακροάσεις.

5.10 Διαδικασία επιλογής έργων για την έρευνα

Η έρευνα Weale, χρησιμοποίησε δημιουργίες συνθετών που γράφουν έργα ηλεκτροακουστικής μουσικής. Ως σημαντικό κριτήριο επιλογής, θεώρησε τα έργα

επιλογής να είναι άγνωστα στους συμμετέχοντες ακροατές. Ένα επιπλέον κριτήριο της επιλογής, είναι ότι τα έργα να περιέχουν αναφορές πραγματικού ήχου - ήχους φύσης και άλλους του περιβάλλοντος - και στοιχεία που μπορούν να επικοινωνήσουν με τον ακροάτη. Μεταξύ των έργων που επέλεξε, χρησιμοποίησε έργο χωρίς ηλεκτροακουστική αναφορά, ώστε μέσω των προθέσεων του συνθέτη αυτού του έργου, να προκαλέσει την φαντασία των ακροατών να δημιουργήσουν εικόνες, σύμφωνα με τις δραματουργικές πληροφορίες του έργου.

Στην παρούσα έρευνα, η διαδικασία επιλογής των έργων αναπτύσσεται στο Κεφάλαιο 6. Ως υλικό χρησιμοποιείται:

A) Το μουσικό έργο: *Συνειρμοί / Free Associations* για βιολοντσέλο και κοντραμπάσο της ερευνήτριας, σε ηχογραφημένη ερμηνεία.

B) Ηλεκτρονικό υλικό, το οποίο αποτέλεσε ενορχηστρωτικό στοιχείο για την ανασύνθεση του έργου στην δεύτερη εκδοχή του.

Γ) Το μουσικό έργο - ανασύνθεση του έργου: *Συνειρμοί / Free Associations* για βιολοντσέλο, κοντραμπάσο και ηλεκτρονικό υλικό.

Μέσω της ανάλυσής των, ορίζονται τα σημεία που χτίζουν την πρόθεση και τη δραματουργία του έργου. Μέσω του επικοινωνιακού συνεχούς διαμορφώνεται η ανασύνθεση του έργου, η οποία αποτελεί με τη σειρά του αυτοτελές έργο με δυνατότητα συμμετοχής του στη διαδικασία ακρόασης.

5.11 Σχεδιασμός των ερωτηματολογίων

Για την υλοποίηση της έρευνας σχεδιάστηκαν συνολικά, επτά ερωτηματολόγια διαμορφωμένα στα τρία στάδια της έρευνας όπως παρουσιάζονται στον ιστότοπο:

Το πρώτο στάδιο της συμμετοχής περιλαμβάνει:

το ερωτηματολόγιο συμμετοχής και το ερωτηματολόγιο κατηγοριοποίησης.

Το δεύτερο στάδιο αφορά:

στα ερωτηματολόγια της 1^{ης} και 2^{ης} ακρόασης και το τελικό των ακροάσεων.

Το τρίτο στάδιο περιλαμβάνει:

το ερωτηματολόγιο 3^{ης} ακρόασης και το ερωτηματολόγιο εξειδικευμένων ακροατών.

Σε ένα μεγάλο μέρος ερωτήσεων χρησιμοποιήθηκε ως απάντηση, η κλίμακα Likert (1932), στην οποία η διαβάθμιση από το διαφωνώ έως το συμφωνώ σημειώνεται με κλίμακα 5 σταδίων. Επίσης, σχεδιάστηκαν ερωτήσεις ανοικτές προς απάντηση. Αν και αυτού του είδους οι ερωτήσεις δημιουργούν τον κίνδυνο για τον ερευνητή να μην μπορέσει να συλλέξει στοιχεία προς σύγκριση, εν τούτοις, οι απαντήσεις δύνανται να δώσουν στοιχεία σημαντικά στο θέμα της έρευνας όπως αναφέρουν οι Cohen, Manion, Morrison (2000).

Κατά τη διαδικασία, τα ερωτηματολόγια περιλαμβάνουν πεδία απάντησης, όπου ο ακροατής είναι ελεύθερος να εκφράσει τις σκέψεις του, χωρίς μονολεκτική και προκαθορισμένη τη μια από πολλές απάντηση και χωρίς περιορισμό της έκτασης της περιγραφικής και λεκτικής του απάντησης. Για τη διευκόλυνση του ακροατή δίνεται η δυνατότητα υλοποίησης της διαδικασίας κατά στάδια και όχι απαραίτητα την ολοκλήρωση της έρευνας σε συνεχή χρόνο.

5.12 Ερωτηματολόγιο συμμετοχής και κατηγοριοποίησης ακροατών

Οι μουσικές δεξιότητες ενός ατόμου ποικίλλουν ανάλογα με την εθνικότητά του ή και, τη μουσική συμπεριφορά που εκδηλώνει σε διαφορετικά μουσικά έργα. Τα ερωτηματολόγια που χρησιμοποιήθηκαν για τη συμμετοχή στην έρευνα καθώς και αυτό, με το οποίο χωρίστηκε το ακροατήριο σε ομάδες, στηρίχτηκαν στην τελευταία αναθεώρηση - έκδοση, (v.1.0: Οκτώβριος 2013), της τεχνικής έκθεσης και τεκμηρίωσης του Goldsmiths University, για τον μουσικό δείκτη εξειδίκευσης. Η εφαρμογή αναπτύχθηκε από τους Daniel Mullensiefen, Bruno Gingras, Lauren Stewart και Jason Jii Musil. Η διαδικτυακή του παρουσία υλοποιήθηκε από το BBC και αποτελεί μέσο μέτρησης της μουσικότητας των μη μουσικών. Εξετάζει δε, την ευαισθησία, την ενεργή μουσική ενασχόληση, την αντιληπτική ικανότητα και την συναισθηματική εμπλοκή του ακροατή με τη μουσική. Αυτοί είναι οι λόγοι που οδήγησαν στην απόφαση επιλογής της μεθοδολογίας του Gold-MSI. Επιπλέον λόγοι επιλογής, είναι ότι τα δεδομένα που εκμαιεύονται από αυτά, μπορούν να αποτελέσουν παραμέτρους για ανάλυση περισσότερων πτυχών της παρούσας έρευνας, καθώς και ότι η χρήση αυτών των ερωτηματολογίων, διασφαλίζει πως το περιεχόμενο των ερωτήσεων είναι κατανοητό στο κοινό.

Ερωτηματολόγιο συμμετοχής

Τα προσωπικά στοιχεία συμπληρώνονται προαιρετικά από τον συμμετέχοντα με την παραίτηση:

*Όσοι από τους συμμετέχοντες δεν επιθυμούν να δηλώσουν τα στοιχεία: όνομα, επώνυμο και ηλεκτρονικό ταχυδρομείο, παρακαλούνται να συμπληρώσουν τα αντίστοιχα πεδία με δικό τους κωδικό, ως στοιχεία τους και να τα κρατήσουν ίδια στη συμπλήρωση κάθε ερωτηματολογίου που θα απαντήσουν. Παρακαλείσθε να συμπληρώσετε το έγγραφο δηλώνοντας ως στοιχεία σας, τα ίδια που θα συμπληρώσετε στα επόμενα στάδια και να παραμείνουν ίδια για κάθε ερωτηματολόγιο. Τα πεδία που σημειώνονται με * είναι υποχρεωτικά. Τα στοιχεία σας θα κωδικοποιηθούν και θα παραμείνουν απόρρητα.*

Με τον τρόπο αυτό, ο συμμετέχων ακροατής αποφασίζει αν θα κρατήσει την ανωνυμία του ή όχι. Στη συνέχεια, ζητείται η συναίνεσή του:

Παρακαλώ δηλώστε ότι συμφωνείτε με το έντυπο συγκατάθεσης που σας έχει δοθεί ώστε να καταχωρηθεί η απάντησή σας.

Σε περίπτωση διαφωνίας, οποιεσδήποτε απαντήσεις δεν καταχωρούνται στα αποτελέσματα προς μελέτη.

Κατόπιν, ο συμμετέχων ερωτάται για στοιχεία του με υποχρεωτική απάντηση, ώστε οι απαντήσεις του να μελετηθούν σε σχέση με τις θέσεις τους κατά την ακρόαση όπως επαγγελματική ιδιότητα, εκπαιδευτική κατάρτιση, το είδος μουσικής που ακούει, τη γνώση του στη σχέση μουσικής και τεχνολογίας (βλέπε παράρτημα). Δίνεται επίσης στον ακροατή η δυνατότητα να εκφράσει τις μουσικές του προτιμήσεις.

Η ερώτηση: *Γνωρίζετε τη σχέση μουσικής και τεχνολογίας; Τί ακριβώς γνωρίζετε;* προστέθηκε από την ερευνήτρια, ώστε να διερευνηθεί το επίπεδο γνώσης της μουσικής τεχνολογίας και να συσχετισθεί με τους ακροατές που θα συμμετάσχουν στα μη υποχρεωτικά ερωτηματολόγια των εξειδικευμένων ακροατών.

Από την ερευνήτρια προστέθηκαν επίσης ερωτήσεις όπως:

Γνώσης μουσικών ειδών:

Ποιούς από τους παρακάτω όρους γνωρίζετε;

σύνθεση, ηλεκτρονική μουσική, ηλεκτροακουστική μουσική, tempo, ρυθμός, μοτίβο

Συσχετισμού του τίτλου με τη μουσική του έργου:

Συσχετίζω τον τίτλο της σύνθεσης με τη μουσική του έργου.

Ακόμη δε, και αυτοπροσδιορισμού του ακροατή ως προς την εμπειρία του στην ακρόαση:

Σε ποιά από τις τρεις κατηγορίες θα τοποθετούσατε τον εαυτό σας;

Άπειροι ακροατές (Έχω ακούσει καμμία ή έως 10 φορές κλασική μουσική, μια ή έως 10 φορές ηλεκτροακουστική μουσική)

Έμπειροι ακροατές (Έχω ακούσει πάνω από 10 φορές κλασική ή ηλεκτροακουστική μουσική)

Εξειδικευμένοι ακροατές (Είμαι επαγγελματίας μουσικός και έχω ακούσει πάνω από 10 φορές κλασική ή ηλεκτροακουστική μουσική)

Εξειδικευμένοι ακροατές (Είμαι επαγγελματίας μουσικός και δεν έχω ακούσει πάνω από 10 φορές κλασική ή ηλεκτροακουστική μουσική)

Η απάντηση αυτού του ερωτήματος, έχει βαρύτητα ως προς την ομάδα που κατατάσσεται ο συμμετέχων. Για τη μελέτη των αποτελεσμάτων, διαμορφώθηκαν τρεις ομάδες, αυτές των:

άπειρων, έμπειρων και εξειδικευμένων ακροατών.

Παρόλα αυτά, δόθηκε μια τέταρτη επιλογή, ώστε να διαχωριστεί η ομάδα των μουσικών σε εξειδικευμένους εξοικειωμένους ή μη με την ηλεκτρονική μουσική ή σύγχρονη μουσική.

Κατηγοριοποίηση συμμετεχόντων

Όπως προαναφέρθηκε, το συγκεκριμένο ερωτηματολόγιο στηρίζεται σε αυτό του Gold-MSI. Έχουν επιλεχθεί και οι πέντε ενότητες αυτού, ώστε να υπάρχει η δυνατότητα περαιτέρω μελέτης από την ερευνήτρια (βλέπε παράρτημα). Οι απαντήσεις στις ερωτήσεις δίνονται με επιλογή ανάλογα με το βαθμό συμφωνίας ή διαφωνίας με την πρόταση όπως:

*Διαφωνώ εντελώς - Διαφωνώ έντονα – Διαφωνώ - Ούτε συμφωνώ, ούτε διαφωνώ
- Συμφωνώ - Συμφωνώ έντονα - Συμφωνώ εντελώς,*

και σε κλίμακα με επτά σημεία. Οι ομάδες των συμμετεχόντων είναι αυτές όπως περιγράφονται στην προηγούμενη ενότητα και κατά ο σχετικό ερώτημα.

5.13 Ερωτηματολόγια απόκρισης του ακροατή

Το στοιχείο εκείνο που επικεντρώθηκε η σύσταση των ερωτηματολογίων είναι αυτό που επέτρεπε στον ακροατή να εκφράζει τις σκέψεις του ελεύθερα. Αναπτύσσονται δύο ερωτηματολόγια ώστε να ικανοποιήσουν τις απαιτήσεις των απαντήσεων των ακροατών: ερωτηματολόγιο απάντησης ακροατή σε πραγματικό χρόνο και ερωτηματολόγιο απάντησης μετά την ακρόαση. Στην απάντηση σε πραγματικό χρόνο, το πεδίο απάντησης λειτουργούσε ως σημειωματάριο. Αυτού του είδους το ερωτηματολόγιο, εφαρμόσθηκε στις τρεις διαφορετικές ακροάσεις των έργων. Τα ερωτηματολόγια απάντησης μετά την ακρόαση, έθεσαν ερωτήσεις, με τέτοιο τρόπο, που ενθάρρυναν τους ακροατές να επεκτείνουν τις αρχικές εντυπώσεις που σημειώθηκαν στον χρόνο ακρόασης. Αυτά τα ερωτηματολόγια διατήρησαν την ελευθερία απάντησης (βλέπε παράρτημα).

Ερωτηματολόγιο 1^{ης} ακρόασης

Στο συγκεκριμένο ερωτηματολόγιο, τίθενται ερωτήσεις πρόσληψης των δύο εκδοχών ακρόασης:

Παρακαλείσθε να αναφέρετε τις σκέψεις, τις εικόνες ή τις ιδέες που έρχονται στο μυαλό σας καθώς ακούτε τη σύνθεση σε κάθε εκδοχή της. Μπορείτε να σημειώσετε τον χρόνο του σημείου του έργου που σας προκαλεί κάτι ή θέλετε στη συνέχεια να σχολιάσετε.

Ο ακροατής επιλέγει το χρόνο της ημέρας που επιθυμεί και έχει διάθεση να ακούσει.

Ερωτηματολόγιο 2^{ης} ακρόασης

Στη συνέχεια, δίνεται ο Τίτλος του έργου και τίθενται ερωτήσεις πρόθεσης. Περιγράφονται στοιχεία της δραματουργίας του έργου και στοιχεία που ενδεχομένως γίνονται αντιληπτά από τον ακροατή:

Τίτλος έργου: Συνειρμοί - Free Associations

Εισαγωγικό σημείωμα έργου: Γεγονότα δράσεις και ιδέες με συνάφεια, ομοιότητες και αντιθέσεις σχετίζονται και λαμβάνουν χώρα ταυτόχρονα, αλληλοσυνδέονται

στον ανθρώπινο νου, ανακαλούν τη μνήμη και καταλήγουν σε γνώση και σύμπνοια.

Μια ενδεικτική αποτύπωση των ανθρωπίνων σχέσεων.

Ζητείται η 2η ακρόαση και η έκφραση των θέσεων του ακροατή έχοντας γνώση των προθέσεων του δημιουργού, απαντώντας στα παρακάτω:

1) Παρακαλώ ακούστε τις δύο εκδοχές του έργου και κατά τη διάρκεια της 2ης ακρόασης: Παρακαλείσθε να αναφέρετε τις σκέψεις, τις εικόνες ή τις ιδέες που έρχονται στο μυαλό σας καθώς ακούτε τη σύνθεση και γνωρίζετε τον τίτλο της σύνθεσης σε κάθε εκδοχή της. Μπορείτε να σημειώσετε τον χρόνο του σημείου του έργου που σας προκαλεί κάτι ή θέλετε στη συνέχεια να σχολιάσετε.

2) Τι άλλο θα μπορούσε να είναι αυτό το έργο στη μια ή την άλλη εκδοχή του; Περιγράψτε κάτι διαφορετικό από αυτό που σας έχει δοθεί ως εισαγωγικό σημείωμα για το έργο. Μια διαφορετική ιστορία.

Τελικό ερωτηματολόγιο ακροάσεων

Η τελική επιλογή του αριθμού των ακροάσεων στηρίχθηκε στο χρόνο διάρκειας τόσο της απάντησης των ερωτηματολογίων που αφορούν την ενότητα κατηγοριοποίησης των ακροατών, όσο και στη διάρκεια των δύο εκδοχών του έργου κατά την πιλοτική δοκιμή της έρευνας. Μετά τις δύο ακροάσεις, ακολούθησε το παρακάτω ερωτηματολόγιο, με δυνατότητα ελεύθερης έκφρασης σε δοσμένο πεδίο κειμένου για κάθε μία:

- 1. Τί θα μπορούσε να είναι αυτό το κομμάτι;*
- 2. Ποιούς ήχους αναγνωρίσατε στη σύνθεση; Ποιούς ήχους οργάνων αναγνωρίζετε;*
- 3. Εάν ακούσατε ήχους που ήταν παράξενοι ή και αφύσικοι, μπορείτε να περιγράψτε έναν ή περισσότερους από αυτούς.*
- 4. Η σύνθεση σας υπέδειξε μια αφήγηση ή μια ιστορία ή κάτι άλλο που βασίστηκε στην εξέλιξη του χρόνου; Αν ναι τί θα αφορούσε αυτό;*
- 5. Η σύνθεση σας διέγειρε συναισθήματα; Αν ναι, περιγράψτε τα.*
- 6. Τί θεωρείτε πιο συναρπαστικό στο έργο;*
- 7. Τί θεωρείτε άστοχο χρήσης στο έργο;*
- 8. Ποιά εκδοχή σας άρεσε περισσότερο. Θα προτιμούσατε και τις δύο εκδοχές; Αιτιολογήστε τους λόγους.*

9. Η σύνθεση σας προκαλούσε το ενδιαφέρον κατά τη διάρκεια των ακροάσεων ή σας ήταν αδιάφορη στην εξέλιξη της και γιατί;

10. Η σύνθεση σας ήταν αδιάφορη ή όχι γιατί δεν έχετε εξοικειωθεί με το είδος που ανήκει;

11. Η χρήση ηλεκτρονικού υλικού σας βοήθησε ή όχι στην κατανόηση του έργου;

12. Θα θέλατε να ακούσετε το έργο σε ζωντανή εκτέλεση στο μέλλον; Αν ναι γιατί, αν όχι γιατί;

13. Θα θέλατε να ακούσετε ένα παρόμοιο έργο; Εάν ναι γιατί; Εάν όχι, γιατί όχι;

14. Μετά τις ακροάσεις θα σας ενδιέφερε να παρακολουθήσετε μια συναυλία που θα περιλαμβάνει τέτοιου είδους συνθέσεις; Εάν ναι γιατί; Εάν όχι, γιατί όχι;

Η επέκταση ερωτήσεων με το γιατί, στηρίζεται σε ότι έχει αναφερθεί στη μεθοδολογία.

Ερωτηματολόγιο 3ης ακρόασης

Τούτο, απευθύνεται σε συμμετέχοντες που θεωρούν ότι είναι εξειδικευμένοι ακροατές και είναι προαιρετική για όσους έχουν καταγράψει τις θέσεις τους εκτενώς στις προηγούμενες ακροάσεις. Τίθενται επιπλέον ερωτήσεις πρόσληψης και αντίληψης δομικών στοιχείων των δύο εκδοχών του έργου:

1) Κατά τη διάρκεια της 3ης ακρόασης σημειώστε τον χρόνο που θα ακούσετε στοιχεία του έργου που επαναλαμβάνονται ή ξεχωρίσετε εσείς άλλα στοιχεία κατά τη δική σας σκέψη.

2) Αναγνωρίσατε δομικά στοιχεία μέσα στο έργο; Αν ναι σε ποιά εκδοχή του είναι πιο ευδιάκριτα; Θα μπορούσατε να σημειώσετε σε ποιο σημείο τα ακούσατε;

Ερωτηματολόγιο για εξειδικευμένους ακροατές

Οι μνημένοι με το είδος του έργου ακροατές, ολοκληρώνουν τη συμμετοχή τους με τις παρακάτω ερωτήσεις. Το σύνολο των ερωτήσεων είναι επιλογή της ερευνήτριας και στηρίζονται στις μεθοδολογίες που περιγράφηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια.

1. Χρησιμοποιείτε ηλεκτρονικό υλικό στην ερμηνεία ή δημιουργία νέων πρωτότυπων έργων;

2. Γνωρίζετε για την ηλεκτρονική και ηλεκτροακουστική μουσική σε θεωρητικό επίπεδο;
3. Γνωρίζετε τη χρήση και τους τρόπους ερμηνείας και δημιουργίας ηλεκτρονικού υλικού ή έργου;
4. Γνωρίζετε τη διαδικασία ταυτόχρονης χρήσης ακουστικών οργάνων και ηλεκτρονικού υλικού τόσο στην ερμηνεία έργου όσο και στη διαδικασία της δημιουργίας;
5. Θα σας ενδιέφερε η χρήση ηλεκτροακουστικών μέσων αλλά αποτελεί εμπόδιο η εξειδικευμένη γνώση που χρειάζεται;
6. Ποιά μορφή από τις δύο εκδοχές θα μπορούσε να επικοινωνήσει περισσότερο με το ακροατήριο;
7. Λαμβάνετε υπόψη τις θέσεις του ακροατηρίου για την ερμηνεία ή δημιουργία των έργων;
8. Πιστεύεις ότι μπορείς να κατευθύνεις τη σκέψη του ακροατή; Αν ναι; Τί ρόλο θα μπορούσε να παίζει η χρήση ηλεκτρονικών μέσων;
9. Θα μπορούσε να συνυπάρξει η ποίηση ή η φιλοσοφική ιδέα του έργου με την χρήση νέων τεχνολογιών;
10. Πιστεύεις ότι θα βοηθούσε η χρήση ηλεκτρονικής μουσικής σε θεραπευτικό ρόλο;
11. Έχεις ακούσει άλλο έργο της συνθέτριας – ερευνήτριας σε ζωντανή ερμηνεία ή ηχογραφημένο;
12. Έχεις ακούσει άλλο έργο ηλεκτροακουστικής μουσικής Έλληνα ή ξένου συνθέτη και ποιό;

Συνεντεύξεις βάθους

Πρόθεση της ερευνήτριας είναι να συμπεριληφθούν στην έρευνα, μια σειρά συνεντεύξεων από τους συμμετέχοντες, οι οποίες θα έπονταν από τη διαδικασία της συμμετοχής στην έρευνα. Παρότι στη διαδικασία έχει υπολογισθεί η δυνατότητα της ελεύθερης αποτύπωσης των θέσεων των ακροατών, πολλοί από αυτούς δεν θέλησαν να τις εκθέσουν μέσω της πλατφόρμας, αλλά μέσω προσωπικής επικοινωνίας, είτε μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου, είτε μέσω προφορικής συνδιάλεξης. Οι ερωτήσεις δημιουργήθηκαν βάσει αυτών που έχουν καταγραφεί κατά τα προηγούμενα στάδια

και είναι προσαρμοσμένες σε κάθε ένα συμμετέχοντα. Οι θέσεις αυτών, έχουν αποτυπωθεί στην εξωγωγή των ποιοτικών αποτελεσμάτων.

Παράλληλα με τις συζητήσεις που αφορούν το μουσικό υλικό της έρευνας, περιλαμβάνονται και άλλες που άπτονται στο μουσικό ιδίωμα και χώρο του έργου. Σημειώνονται δημοσιευμένες συνεντεύξεις της ερευνήτριας με τους Hubert Kappel, Pirai Vaca, Tolgahan Cogulu, Mathias Hutter, Χρήστο Αναστασίου, Θανάση Κουμεντέρη στο περιοδικό «Πολύτονον».

5.14 Σχεδιασμός προσέγγισης ομάδας συμμετεχόντων στο πείραμα

Σε προηγούμενα κεφάλαια τέθηκε το ζήτημα της πρόσβασης του έργου στο κοινό. Μια από τις προθέσεις του συνθέτη είναι η ερμηνεία έργου σε μια μουσική σκηνή με όσο το δυνατόν μεγαλύτερο ακροατήριο. Το έργο που χρησιμοποιείται στην έρευνα, προσέγγισε ένα ακροατήριο το οποίο παρακολουθεί τις εκδηλώσεις του εκάστοτε φορέα οργάνωσης της εκδήλωσης. Η συνθέτης και οι ερμηνευτές έλαβαν τις πρώτες προφορικές αναφορές του κοινού κατά την πρώτη εκτέλεση του έργου. Το έργο εμπεδώθηκε και αποδώθηκε στην τελική του μορφή, σε ένα διαφορετικό ακροατήριο. Κοινό στοιχείο με το πρώτο ακροατήριο αποτελεί η συμμετοχή ακροατών μουσικών και μη μουσικών με μια μεγαλύτερη συμμετοχή, αυτή των έμπειρων ακροατών και των εξειδικευμένων.

Το ακροατήριο που συμμετέχει στην έρευνα προσεγγίσθηκε αρχικά, μέσω προφορικής ενημέρωσης από την ερευνήτρια και μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου. Ακολουθήθηκε το ίδιο κάλεσμα με αυτό που πραγματοποιείται ως πρόσκληση για την παρακολούθηση μιας συναυλίας. Όπως συμβαίνει σε ανάλογες περιπτώσεις, η πρόσκληση διοχετεύθηκε επίσης, σε φίλους φίλων, ώστε να διευρυνθεί προς κάθε κατεύθυνση, η συμμετοχή κοινού. Η χρήση του ιστότοπου κρίθηκε αναγκαία και στην εφαρμογή της, διευκόλυνε τη διαδικασία διάδοσης. Είναι προτιμότερο και ίσως πιο εύκολο, για έναν ακροατή ή για έναν συμμετέχοντα, να «παρακολουθήσει» μια συναυλία μέσω διαδικτύου και να συμμετάσχει στην έρευνα, από το να μεταβεί σε συγκεκριμένη μουσική και σε συγκεκριμένη ώρα. Η διάθεση του συμμετέχοντα λαμβάνεται ως απαραίτητο στοιχείο - κριτήριο της επιτυχημένης συμμετοχής.

Εκτός από τη συμμετοχή εξειδικευμένων με το χώρο, αυτής της μουσικής τέχνης ακροατών, η προσπάθεια που καταβλήθηκε είναι η προσέγγιση έμπειρων ακροατών

που ήδη γνωρίζουν έστω και λίγο τον χώρο, αλλά και η προσέγγιση νέου ακροατηρίου. Στόχος δε, είναι να προσφερθεί στον ακροατή, η δυνατότητα να βρεί μόνος του το δρόμο και τον τρόπο έκφρασης για τη συμμετοχή του, σε αυτή την έρευνα και κυρίως στη διαμόρφωση νέων προθέσεων για την συνθέτρια. Για τη διαδικασία αυτή, τα ερωτηματολόγια διαμορφώθηκαν έτσι ώστε να είναι εύληπτα και κατανοητά.

Για την ευκολία της διαδικασίας συμμετοχής, κατασκευάστηκε ιστότοπος μέσω του οποίου η πρόσβαση στην έρευνα γίνεται ευκολότερη (Κεφάλαιο 7).

Για τη συμμετοχή των ακροατών χρησιμοποιήθηκε η ίδια μέθοδος που ακολουθεί η συνθέτρια - ερευνήτρια και κάθε συνθέτης που προσκαλεί το κοινό του για την ακρόαση ερμηνείας έργου σε ένα διαδικτυακό κανάλι, σε μια μουσική σκηνή.

Συγκεκριμένα, ο πολλαπλός τρόπος ενημέρωσης:

A) Ο προφορικός λόγος ως πρόσκληση, αποτέλεσε την κύρια μέθοδο προσέγγισης. Η επικοινωνία της συνθέτριας με το εν δυνάμει ακροατήριό της, αποτελεί ένα από τα βασικά συστατικά της συνθετικής διαδικασίας. Μέσω της επικοινωνίας αυτής, αποσβέστηκαν δισταγμοί συμμετοχής, από ένα σημαντικό μέρος των ακροατών που δεν γνωρίζουν τον μουσικό χώρο, ενισχύθηκε δε, η επιθυμία που εξέφρασαν ορισμένοι ακροατές να εκφράσουν την άποψή τους.

B) Δημιουργήθηκε κείμενο πρόσκλησης και περιγραφής της διαδικασίας συμμετοχής (βλέπε παράρτημα). Το κείμενο πρόσκλησης κοινοποιήθηκε μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου, τηλεφωνικών και διαδικτυακών μηνυμάτων ή και σε συνδυασμό αυτών.

Γ) Εκφράστηκε προτροπή προς το ακροατήριο, να κοινοποιήσουν την έρευνα, σε εν δυνάμει ακροατές του περιβάλλοντός τους, που έκριναν ότι θα μπορούσαν να συμμετάσχουν.

Δ) Η συνεχής και διαρκής ετοιμότητα της ερευνήτριας για διευκρινίσεις και περαιτέρω ενημέρωση αποτέλεσε βασικό χαρακτηριστικό της έρευνας και κίνητρο για όποια μέλη του κοινού, εξέφραζαν δισταγμό λόγω άγνοιας της διαδικασίας.

Η περιγραφή και οι οδηγίες μετάβασης από το ένα στάδιο της έρευνας στο άλλο, είναι βασικό συστατικό της εύκολης πρόσβασης που έχει ως αποτέλεσμα τη μεγαλύτερη συμμετοχή κοινού. Παράλληλα, απαραίτητο χαρακτηριστικό είναι η αναλυτική αλλά και λιτή περιγραφή της διαδικασίας, χωρίς να χρησιμοποιηθούν

μουσικοί ή άλλοι όροι, που θα δυσκολέψουν την κατανόηση των ερωτήσεων και εν γένει της διαδικασίας.

5.15 Πιλοτικό σχέδιο - αναθεωρήσεις ακροατών

Ο Orlando Fals Borda σημειώνει, πως σε μια συμμετοχική έρευνα, ο ερευνητής και ο συμμετέχων στην έρευνα, θεωρούνται ως πραγματικά άτομα με αίσθηση και σκέψη και όχι δύο αντίθετοι πόλοι. (Borda, 2001). Για το λόγο αυτό, δημιουργήθηκε μια πιλοτική εφαρμογή σε μικρή ομάδα ακροατών μέσω της οποίας εντοπίστηκαν τεχνικά σημεία προς διόρθωση από την ερευνήτρια. Επίσης, δόθηκε η ελευθερία στους συμμετέχοντες της πιλοτικής ακρόασης να εκφράσουν και να αναφέρουν τα αδύνατα σημεία της δοκιμής. Αυτά εκτιμήθηκαν και διορθώθηκαν στη τελική διαδικασία. Αφορούσαν διορθώσεις λεκτικές ή επέκταση του κειμένου των οδηγιών. Επακόλουθο, μετά το πέρας της πιλοτικής δοκιμής, αποτέλεσε η συζήτηση τόσο της διαδικασίας όσο και της ερμηνείας των απαντήσεων των ερωτηματολογίων. Αυτά σημειώθηκαν και συμπεριελήφθησαν κατά την ανάλυση των αποτελεσμάτων.

Έχοντας δημιουργήσει τον αρχικό σχεδιασμό, εφαρμόστηκε ένα πιλοτικό σχέδιο, ώστε να αξιολογηθεί η μεθοδολογία και στη συνέχεια να διορθωθούν ή να αλλάξουν στοιχεία της, στην έρευνα. Για το λόγο αυτό, ζητήθηκε από τους συμμετέχοντες της πρώτης εφαρμογής της έρευνας, να δώσουν παράλληλα, τις θέσεις τους για τη διαδικασία της μεθοδολογίας, τα ερωτηματολόγια, και τί θα μπορούσε να προστεθεί ή να αποφευχθεί.

Παρατηρήθηκε ότι, μόλις η διαδικασία υπερέβαινε τη διάρκεια των 40 λεπτών, οι ακροατές άρχιζαν να νοιώθουν ανήσυχοι, αποστασιοποιημένοι, ή έχαναν την προσοχή τους στην ακρόαση. Μετά το πιλοτικό σχέδιο, διορθώθηκε η διατύπωση ορισμένων ερωτήσεων.

Μετά τις τροποποιήσεις για παράδειγμα, προστέθηκε η ερώτηση:

τί θα μπορούσε να είναι αυτό το έργο;

Παρατηρήθηκε επίσης, ότι στο ερώτημα:

τώρα που έχετε ακούσει το έργο, θα θέλατε να το ακούσετε στο μέλλον;

οι ακροατές δεν έδωσαν δεδομένα και οι περισσότεροι απαντούσαν στο αν χρειάζεται να ακούσουν ξανά το έργο. Η ερώτηση στη συνέχεια τροποποιήθηκε ως:

τόρα που έχετε ακούσει τη σύνθεση, θα επιλέξετε να ακούσετε μια παρόμοια σύνθεση και πάλι στο μέλλον;

Και πάλι, εξειδικευμένοι ακροατές αναρωτήθηκαν αν η ερώτηση αφορούσε την ηλεκτροακουστική μουσική ή όχι και οι άπειροι δεν είχαν άποψη για τα συγκεκριμένα είδη μουσικής.

5.16 Επεξεργασία και συζήτηση των δεδομένων

Μετά τις ακροάσεις παρατηρήθηκε επίσης, ότι οι ακροατές συνέχιζαν με μια συζήτηση για αυτά που άκουσαν. Παρατηρήθηκε ότι σε αρκετές περιπτώσεις υπήρξαν ελλιπή ερωτηματολόγια κατά τη συμπλήρωση ή δεδομένα θεωρήθηκαν κακώς διατυπωμένα. Αυτές οι θέσεις δεν συγκαταλέγησαν στα δεδομένα προς ανάλυση.

5.17 Συμπέρασμα Κεφαλαίου

Στο Κεφάλαιο 5, μετά την παρουσίαση του συγκερασμού των μεθοδολογιών, ακολούθησε ο προσδιορισμός της μεθοδολογίας της παρούσας έρευνας και αναλύθηκαν οι άξονες του μεθοδολογικού σχεδίου. Η περιγραφή του πειράματος και ο σχεδιασμός των ερωτηματολογίων που εντάσσονται αποτελεί τον πηρύνα της εφαρμογής του. Ο σχεδιασμός ολοκληρώνεται με τον προσδιορισμό του μουσικού υλικού και τον τρόπο προσέγγισης του ακροατηρίου. Στο επόμενο μέρος του, περιγράφεται η διαδικασία υλοποίησης της έρευνας.

Στη συνέχεια ακολουθούν δύο κεφάλαια, όπου περιγράφονται τα δύο παραδοτέα της εργασίας: α) Η σύνθεση και η ανασύνθεση έργου και β) Η ανάπτυξη ιστοτόπου για τη λειτουργία της έρευνας.

Κεφάλαιο 6

Σύνθεση και ανασύνθεση έργου

6.1 Εισαγωγή

Το συγκεκριμένο Κεφάλαιο ασχολείται με τη διαδικασία επιλογής του έργου, ως ένα από τα υλικά της έρευνας. Περιγράφει το γιατί επιλέχθηκε και με ποιό τρόπο ανασυντέθηκε, ώστε η ανασύνθεσή του να είναι μια αυτοτελή εκδοχή και στη συνέχεια οι δύο εκδοχές του έργου να αποτελέσουν το μουσικό υλικό της παρούσας έρευνας. Αναλύονται επίσης, τα χαρακτηριστικά εκείνα που το κατατάσσουν ως ένα έργο σύγχρονης μουσικής και ηλεκτροακουστικής τέχνης.

Η ερευνήτρια, στην παρούσα έρευνα, έχει παράλληλα τον ρόλο της δημιουργού. Στο συνθετικό της έργο χρησιμοποιεί μεταλλαγμένες τις σύγχρονες τεχνικές, προσαρμοσμένες σε ένα προσωπικό ύφος, ενώ συχνά συνδυάζει τα ηχοχρώματα των οργάνων με ηλεκτρονικούς ήχους. Η εργογραφία της περιλαμβάνει έργα για σόλο όργανα, σύνολα, αμιγώς ηλεκτρονική μουσική, συμφωνική μουσική.

Το έργο της έρευνας έχει γραφεί στο πλαίσιο της έρευνας και αποτελεί μέρος της εργογραφίας της.

6.2 «Το κάτι που διατηρεί τον παράγοντα»

Ο τίτλος της ενότητας: «the something to hold on to factor» (SHF), αποτελεί έναν όρο που χρησιμοποιείται από τον Leigh Landy (1994), ο οποίος και τον καθιέρωσε στη διατύπωση της θεωρίας του:

«ο σημερινός ακροατής, ειδικά εκείνος με λίγη εμπειρία με την ηχοχρωματική σύνθεση, μπορεί να ωφεληθεί, κατέχοντας - έχοντας ακούσει - έργα τα οποία δεν έχουν διακριθεί».

Ο Landy έδωσε με αυτόν τον τρόπο, τη μετάβαση από το θεωρητικό στον εμπειρικό τρόπο έρευνας. Τον τεκμηρίωσε κατόπιν ερευνητικού πειράματος, που προέκυψε από πολλές ακροάσεις έργων. Τα στοιχεία που εντόπισε μέσω αυτής της διαδικασίας, ως

υλικό για παρεμφερείς έρευνες, τα κατηγοριοποίησε σε έναν κατάλογο με χαρακτηριστικά, που θα πρέπει να έχει ένα έργο για παρεμφερείς έρευνες και γενικότερα για κάθε πρωτότυπο έργο του είδους που απευθύνεται στο ακροατήριο.

Ο κατάλογος των στοιχείων αυτών, περιγράφεται:

A) παράμετροι:

- α) δυναμικές,
- β) χώρος
- γ) ηχώχρωμα και ρυθμός

B) Ομοιογένεια του ήχου και αναζήτηση νέων ήχων:

- α) έργα βασισμένα σε ένα ή λίγα ηχοχρώματα
- β) ομοιογενή υφή
- γ) νέοι ήχοι
- δ) φωνή ή όργανο και παράλληλα ταινία, (ηχογραφημένο υλικό)

Γ) Έργα που δεν υπερβαίνουν τέσσερις τύπους ήχου ταυτόχρονα.

Δ) Ηχογραφημένοι ή συνθετημένοι ήχοι:

- α) ήχοι φύσης
- β) ανακυκλωμένοι γνωστοί ήχοι, μουσικοί και πρωτότυποι ήχοι,
- γ) ακουσματικές ιστορίες

E) Άλλοι παράμετροι (Landy, 1994b).

Με τον τρόπο αυτό, ο Landy παρουσίασε ένα νέο σύστημα ταξινόμησης των έργων, ανάλογα με τα χαρακτηριστικά του Something Hold Factory, (SHF). Το SHF προσφέρει στους ακροατές μια στρατηγική ακρόασης. Ο προσδιορισμός SHF είναι βασισμένος μόνο στην εμπειρία ακούσματος και μπορεί να είναι και υποκειμενική. Με τον τρόπο αυτό, καθιερώνεται ένα σύστημα, το οποίο όταν εφαρμόζεται σε έρευνα, τότε το έργο δεν προσφέρει ένα "κλειδί", ο ακροατής δεν ψάχνει να βρεί τον κώδικα που περιέχει το έργο για να το εντάξει σε ένα είδος. Αντιθέτως διευκολύνει τον ακροατή να εισχωρήσει σε αυτή τη μουσική και να αντιληφθεί το έργο, με βάση, αναγνωρίσιμα ηχητικά στοιχεία μέσα σε αυτό. Αναγνωρίζονται έτσι στοιχεία, που δεν απαιτούν προσόντα κατανόησης, αλλά μπορούν να εκτιμηθούν σε σχέση με ολόκληρο το έργο.

6.3 Επιλογή του έργου έρευνας

Η διαδικασία επιλογής του έργου στηρίχτηκε στα στοιχεία της μεθοδολογίας που περιγράφηκε στο κεφάλαιο 3 και διέπεται από τα παρακάτω χαρακτηριστικά:

α) Πρωτότυπο έργο: οι συνθετικές τεχνικές, οι νέες τεχνικές των οργάνων που έχουν χρησιμοποιηθεί και η ανάπτυξη του, καθιστούν το έργο, ως έργο σύγχρονης μουσικής τέχνης.

β) Το έργο έχει ερμηνευθεί σε συναυλιακό χώρο: με την ερμηνεία αυτή, έχει αρχικά «απευθυνθεί» σε ακροατήριο, το οποίο το έχει «υποδεχθεί» και έχει δώσει για το έργο, τις πρώτες εκτιμήσεις.

γ) Το έργο είναι άγνωστο στο ευρύτερο κοινό: η πρώτη εκτέλεση του έργου πραγματοποιήθηκε πριν από δύο και πλέον έτη. Όμως, στη συνέχεια δεν δισκογραφήθηκε, ούτε δημοσιεύθηκε ολόκληρο ή μέρος του σε άλλη μορφή διάδοσης, ραδιόφωνο, διαδίκτυο ή άλλο μέσο. Το ζήτημα της ερμηνείας του και της συμμετοχής ακροατών από την πρώτη εκτέλεση αποσβένεται, από το ότι η μακρά περίοδος από την πρώτη ακρόαση δεν δημιουργεί εμπειρία ακρόασης του έργου. Αντιθέτως, στην περίπτωση που αυτό έχει εντυπωθεί στη μνήμη του ακροατή, αυτό μπορεί να ερμηνευθεί ως ένα στοιχείο «εκτίμησης» και θα αποτελέσει στοιχείο συζήτησης, αν συμμετέχων ακροατής της παρούσας έρευνας εκφράσει μέσω των θέσεών του, ότι έχει στη μνήμη του δομικά ή άλλα στοιχεία του έργου.

δ) Το έργο περιέχει πραγματικές αναφορές ήχου και στις δύο εκδοχές:

όπως, ήχοι ακουστικών οργάνων, ήχοι συναυλιακού χώρου, ήχοι φύσης που είναι αναγνωρίσιμοι, ή επεξεργασμένοι ηλεκτρονικά, που μπορούν να επικοινωνήσουν με τον ακροατή.

ε) Το έργο περιέχει δραματουργικό υλικό, είτε ως αφηγηματική ιστορία μέσω τίτλου και κειμένου, είτε ως συζήτηση ήχων και ηχοχρωμάτων στην ανάπτυξη της δομής, στο χώρο και το χρόνο.

Εκτός από τις μεθοδολογικές βάσεις αυτές, ως προς την επιλογή του έργου συνετέλεσε το ακόλουθο σκεπτικό:

α) το έργο να μην είναι γραμμένο για φωνή, ώστε το κείμενο να μην έλκει την προσοχή του ακροατή κατά την ακρόαση,

β) το έργο να μην είναι για solo όργανο, όπου είναι αναγνωρίσιμο το ένα ηχόχρωμα,

γ) το έργο να μην είναι για τρίο ή για σύνολο με παραπάνω όργανα, όπου η πολυπλοκότητα των ηχοχρωμάτων θα δυσκόλευε την απόκριση από τον ακροατή, των λεπτομερειών της μουσικής του έργου

δ) το έργο να είναι για δύο όργανα, ώστε να είναι δυνατός ο διαχωρισμός των ηχοχρωμάτων και του ρόλου που έχει το κάθε ένα από αυτά μέσα στο έργο και κάθε στιγμή του.

ε) το έργο να είναι για δύο όργανα της ίδιας οικογένειας, ώστε να συζητηθεί από τον ακροατή η μίξη των ηχοχρωμάτων κάθε ηχητικού γεγονότος.

Ως αποτέλεσμα αυτών των σκέψεων, επιλέχθηκε από την εργογραφία, το έργο *Συνειρμοί / Free Associations* για βιολοντσέλο και κοντραμπάσο (βλέπε παράρτημα). Το έργο, ως Α' εκτέλεση, ερμηνεύτηκε τον Απρίλιο του 2015, στην Αίθουσα της Μουσικής Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη», στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Κατά τη διάρκεια της εκδήλωσης «Διαδραστικές Διαδρομές», εκτός του έργου αυτού ερμηνεύθηκαν και άλλα έργα της συνθέτριας - ερευνήτριας, για διαφορετικά σχήματα. Το έργο *Συνειρμοί* προσέλκυσε περισσότερο από τα άλλα το ενδιαφέρον του ακροατηρίου. Πολλά σχόλια τόσο των ακροατών όσο και των σολίστ, συζητήθηκαν στη συνέχεια μεταξύ της συνθέτριας και των ερμηνευτών. Η συνθέτρια και οι ερμηνευτές έλαβαν αυτές τις πρώτες προφορικές αναφορές του κοινού κατά την πρώτη εκτέλεση του έργου και το έργο εμπεδώθηκε και ερμηνεύθηκε κατ' επιλογή των ερμηνευτών στην Αίθουσα Συναυλιών «Φ. Νάκας», τον Νοέμβριο του 2015. Το ρεπερτόριο της εκδήλωσης περιελάμβανε έργα για βιολοντσέλο και κοντραμπάσο (ίδιου σχήματος), από Έλληνες και ξένους συνθέτες, συναφούς μουσικού ιδιώματος με το *Συνειρμοί*. Με το πέρας της εκδήλωσης το κοινό εξέφρασε εκ νέου τις σκέψεις και τα συναισθήματά του, τόσο για το έργο, όσο για αυτό συγκριτικά με τα άλλα έργα. Αν και το έργο αποδόθηκε σε ένα διαφορετικό ακροατήριο από την Α' εκτέλεσή του, κοινό στοιχείο με το πρώτο ακροατήριο αποτελεί η συμμετοχή ακροατών μουσικών και μη μουσικών με μια μεγαλύτερη συμμετοχή, αυτή των έμπειρων ακροατών και των εξειδικευμένων.

Κατά τη δημιουργία κάθε έργου της συνθέτριας, ένας από τους προβληματισμούς της αποτελεί ο βαθμός προσπέλασης του έργου στο κοινό. Πάγια τακτική της λοιπόν, είναι η ερμηνεία κάθε έργου να συνοδεύεται από εισαγωγικό σημείωμα στο οποίο

αναγράφεται η αρχική ιδέα και πρόθεση δημιουργίας και όχι οι τεχνικές σύνθεσης. Με τον τρόπο αυτό, προσεγγίζει μη μουσικό κοινό και δίνει σε κάθε ακροατή τη δυνατότητα προβληματισμού και σκέψης κατά την ακρόαση του έργου.

6.4 Μουσικό υλικό της έρευνας

Στην παρούσα έρευνα ως μουσικό υλικό ακρόασης χρησιμοποιείται:

α) το πρωτότυπο έργο με τη χρήση μόνο των ακουστικών οργάνων:

Συνειρμοί / Free Associations για βιολοντσέλο και κοντραμπάσο (βλέπε παράρτημα), σε ηχογράφηση από ερμηνεία του σε μουσική σκηνή, ώστε να συνυπάρχουν οι ηχητικές συνθήκες ερμηνείας του έργου σε χώρο και με την παρουσία κοινού και να αλληλεπιδρούν στην ερμηνεία, οι συναισθηματικοί κόσμοι ερμηνευτών και ακροατηρίου.

β) το πρωτότυπο έργο σε ανασύνθεση με χρήση ηλεκτρονικού προηχογραφημένου και επεξεργασμένου υλικού:

Συνειρμοί / Free Associations για βιολοντσέλο, κοντραμπάσο και ηλεκτρονικά μέσα. Η ηχογράφηση της πρώτης εκδοχής με τα ακουστικά όργανα, χωρίς να αλλοιωθούν στοιχεία της, σε μίξη με ηλεκτρονικό υλικό. Οι παράμετροι μίξης χρησιμοποιήθηκαν με τέτοιο τρόπο ώστε να υπάρχει ισορροπία ανάμεσα στο υλικό που έχει χρησιμοποιηθεί.

Το ηλεκτρονικό υλικό προέρχεται από πρωτότυπα ηχητικά δείγματα της συνθέτριας, επεξεργασμένα από την ίδια και αρχειοθετημένα σε μια βάση η οποία συνεχώς εμπλουτίζεται από ηχογραφημένους ήχους φύσης διαμορφωμένους και επεξεργασμένους μέσω προγραμμάτων καθώς και από ηχητικά δείγματα συντεθημένα ηλεκτρονικά από μίξη δειγμάτων ηχητικών βιβλιοθηκών και ηλεκτρονικής παρέμβασης των παραμέτρων τους.

Αναλυτικά στοιχεία για τις δύο εκδοχές και το προηχογραφημένο ηλεκτρονικό υλικό δίνονται ακολούθως.

Το φθογγικό υλικό του έργου στηρίζεται σε τρόπο σχηματισμένο από τη δημιουργό και χρησιμοποιείται σε πολλά έργα της. Η ανάπτυξη του έργου κινείται άλλοτε σε ομοφωνικό στοιχείο - αρμονίες και συνηγήσεις των δύο οργάνων - και άλλοτε σε αντιστικτική γραφή. Με τα πρώτα μέτρα του έργου και τη χρήση παρατεταμένης διάρκειας συγχορδιών γίνεται η «πρόσκληση» στο ακροατήριο για αφύπνιση και προσήλωσή του στην ανάπτυξη των ηχητικών γεγονότων που έπονται.

Tempo: ♩ = 120

Cello

Double Bass

pp *mf* *sf*

Σχήμα 7

Το μοτιβικό στοιχείο του μέτρου 5 αποτελεί συστατικό στοιχείο ανάπτυξης του έργου μαζί με τη μουσική φράση των μέτρων 8 - 9.

5 *sul pont.*

Vc. *p*

D.B. *sul pont.* *p*

8 *ord.*

Vc. *mf*

D.B. *ord.*

Σχήμα 8

Τα μέτρα 5, 8 - 9 και η μελωδική γραμμή του κοντραμπάσου των μέτρων 87 - 90 αποτέλεσαν στοιχεία που έμειναν στη μνήμη των ακροατών. Πολλοί από αυτούς δε τα σιγοτραγουδούσαν στη συνέχεια μετά την ολοκλήρωση της ερμηνείας του έργου. Τούτο σημειώνεται για το λόγο ότι δεν είναι σύνηθες σε έργα αυτής της πολυπλοκότητας και του ιδιώματος να αποκωδικοποιούνται και να δημιουργούν αναγνωριστικό χαρακτηριστικό του έργου.

The musical score for Figure 9 consists of two systems of staves. The first system covers measures 87 and 88. The second system covers measures 89 and 90. In both systems, the Violoncello (Vc.) part is written in bass clef and features a complex, syncopated rhythmic pattern. The Double Bass (D.B.) part is written in bass clef and features a melodic line with triplets. The key signature has one flat (B-flat).

Σχήμα 9

Εκτός και άλλων στοιχείων, ο διάλογος των δύο οργάνων άλλοτε σε σόλο και άλλοτε αντιστικτικά δημιουργούν εναλλαγές που αποτυπώνουν την πρόθεση και τον τίτλο του έργου. Ένας ακόμη διάλογος που γίνεται είτε με ρυθμικά μοτίβο, είτε με μελωδικές φράσεις, (μέτρα 93 - 96) ενισχύει τις συνθετικές προθέσεις.

The musical score for Figure 10 consists of two systems of staves. The first system covers measures 93 and 94. The second system covers measures 95 and 96. In both systems, the Violoncello (Vc.) part is written in bass clef and features a complex, syncopated rhythmic pattern. The Double Bass (D.B.) part is written in bass clef and features a melodic line with triplets. A forte dynamic marking (*f*) is present at the beginning of the second system. The key signature has one flat (B-flat).

Σχήμα 10

6.5 Νέα εκδοχή του έργου με ηλεκτρονικό υλικό

Κατά τον Mills (1988), η διαδικασία ταυτοποίησης των παραμέτρων που αλληλεπιδρούν στη μελωδία και το ηχόχρωμα απαιτεί τη μελέτη τεσσάρων συστατικών:

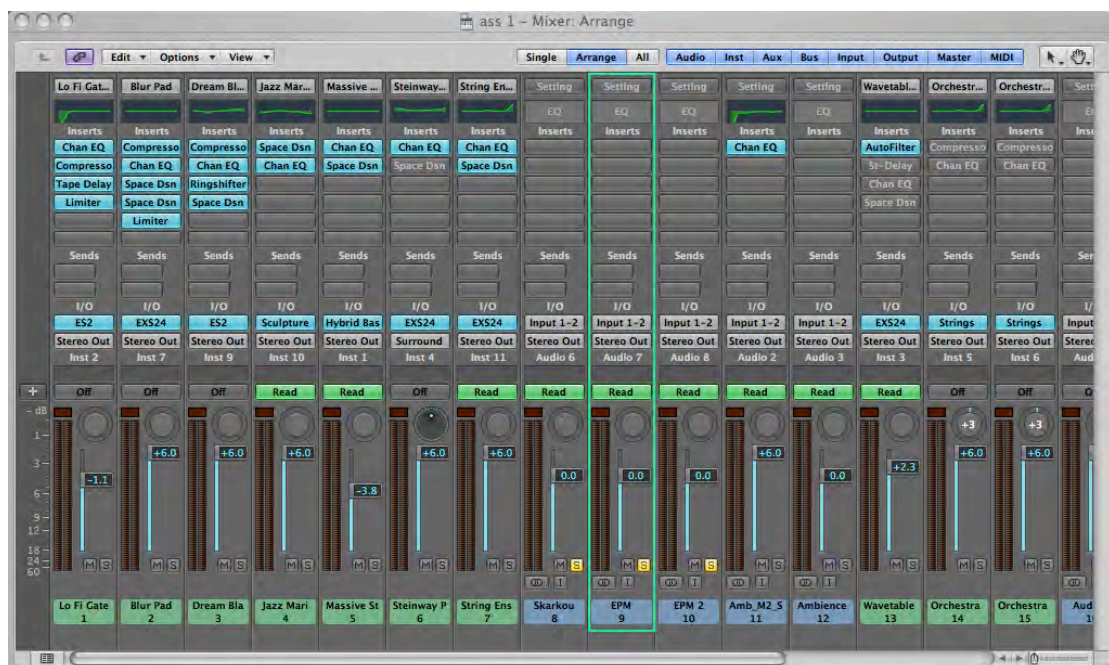
Μουσική εκκίνηση: ποιά μοτιβικά στοιχεία ή ποιοί ήχοι μπορούν να θεωρηθούν εναρκτήρια στοιχεία για νέο υλικό.

Κινητική ανάπτυξη: η εξέλιξη μιας μελωδίας μέσα στο χρόνο και οι τρόποι με τους οποίους αναπτύσσεται.

Αρμονική ανάπτυξη: η διαδικασία ανάπτυξης της τονικότητας ή του τρόπου.

Ηχόχρωμα: ποιά όργανα ή ήχοι χρησιμοποιούνται για να δοθεί το χαρακτηριστικό που θα επικοινωνήσει με τους μουσικούς και στη συνέχεια με τους ακροατές.

Με βάση τα παραπάνω, οι λειτουργίες μίξης και επεξεργασίας αυτές υλοποιούνται από τη συνθέτρια κυρίως μέσω του λογισμικού Logic Pro.



Σχήμα: 11

Η συνθέτρια έχει δημιουργήσει μια βάση δεδομένων με δείγματα που συνδυάζουν:

Παραγωγή φθόγγων

Επεξεργασία μέσω ηχητικών μοντέλων

Συγχώνευση ακουσματικών – οργανικών δειγμάτων

Φθογγικό υλικό ανάμεσα σε ηχητικές περιοχές – χώρους

Το φθογγικό υλικό είναι αυτό που χρησιμοποιεί η συνθέτρια στα έργα της. Ως αποτέλεσμα αυτού, είναι ότι δεν δημιουργούνται ιδιαίτερα προβλήματα κατά τη μίξη τους με το ηχογραφημένο υλικό του πραγματικού ηχητικού γεγονότος του έργου.

Η μίξη της ηχογραφημένης ερμηνείας του έργου με ηλεκτρονικό υλικό, δημιούργησε μια νέα διαδικασία δημιουργίας έργου αυτής του *Συνειρμοί / Free Associations* για βιολοντσέλο, κοντραμπάσο και ηλεκτρονικό υλικό.

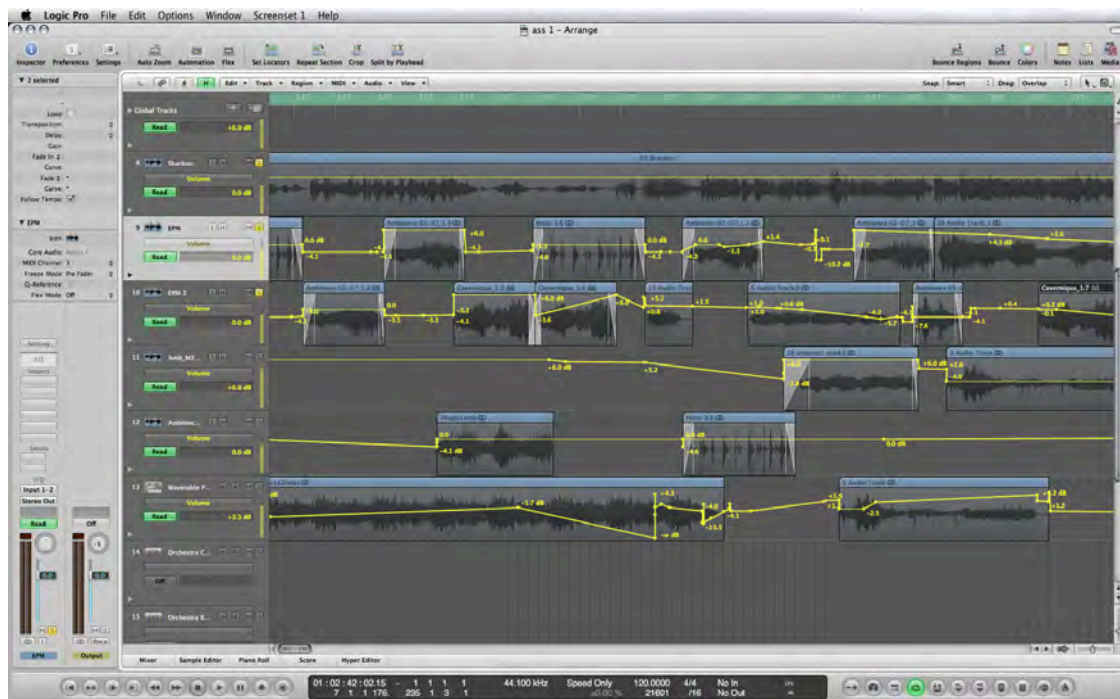
Κατά τη διαδικασία αυτή, βασική προϋπόθεση αποτέλεσε η ισορροπία των δύο κατηγοριών ηχητικών χώρων: αυτής του ηχητικού γεγονότος ερμηνείας και αυτής του ηλεκτρονικού και ηχητικού υλικού.

Ο ένας χώρος αφομοίωσε τον άλλον χωρίς να χαθεί το βασικό υλικό του έργου.

Αποτέλεσμα αυτών είναι δύο εκδοχές «ουδέτερου επιπέδου»

A) Έργο αποτυπωμένο σε μουσικό κείμενο

B) Έργο σε ηχητική αποτύπωση



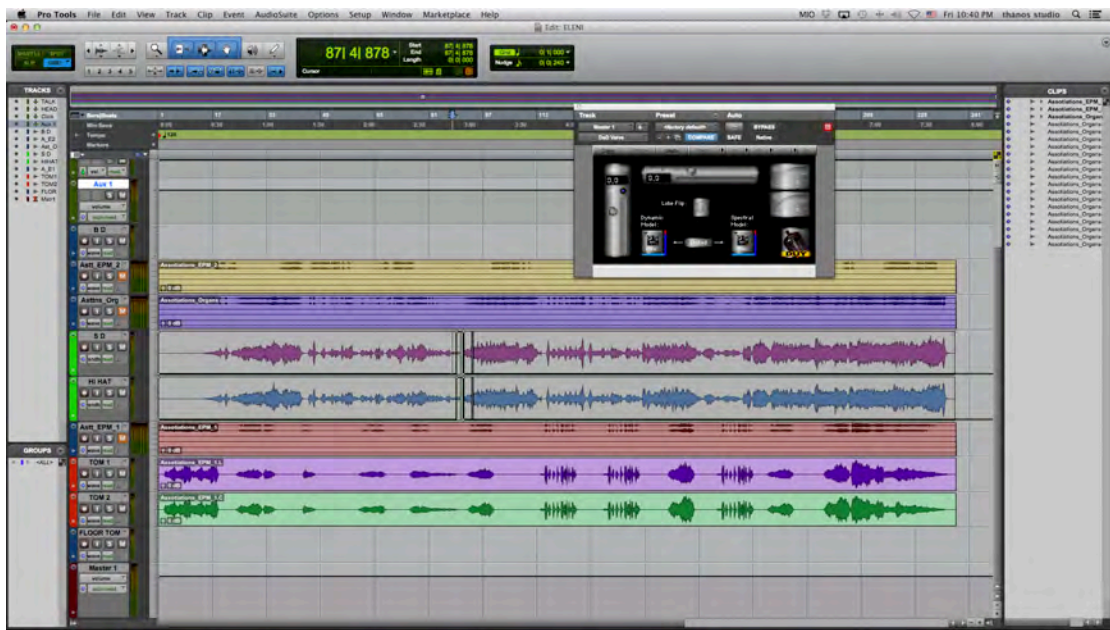
Σχήμα 12

6.6 Επεξεργασία ηχογραφημένης ερμηνείας

Κατά την επεξεργασία του ηχητικού γεγονότος της ερμηνείας του έργου, δεν αλλοιώθηκε αυτό από την αρχική του ηχογράφιση διατηρώντας αυτήν στα επίπεδα της ζωντανής εκτέλεσης.

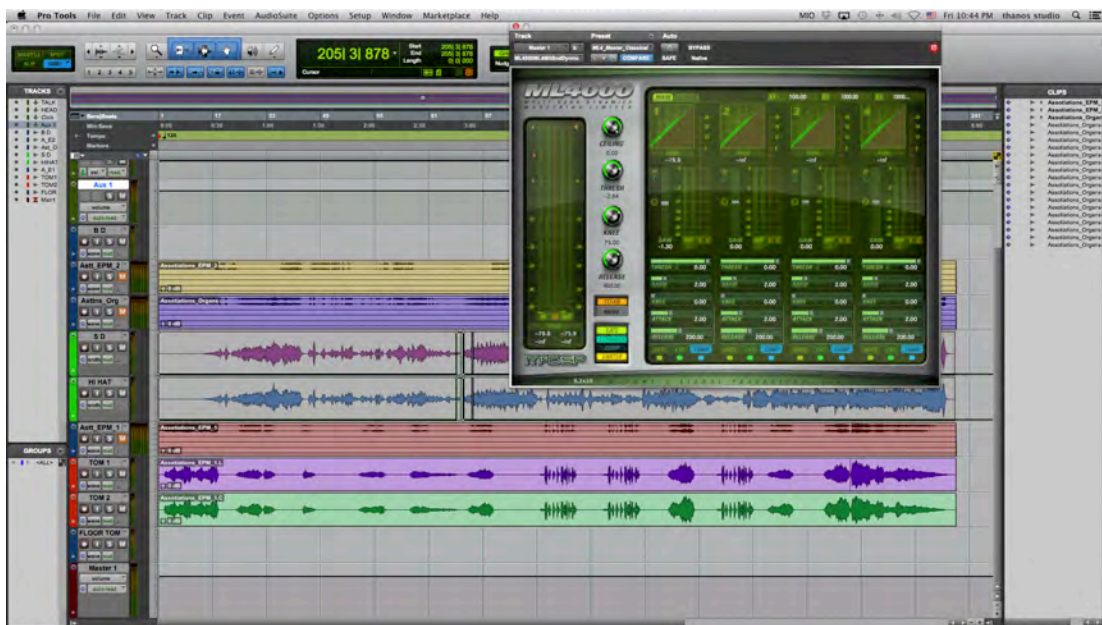
Οι ενέργειες υλοποιήθηκαν μέσω του λογισμικού Pro Tools όπου χρησιμοποιήθηκαν βοηθητικά plugins όπως περιγράφεται παρακάτω:

A) Χρήση plugin Duy dat val, μέσω του οποίου οι ψηφιακοί ήχοι αποκτούν μια πιο «ζεστή» αίσθηση, αποφεύγοντας αυτήν του ψηφιακού και αναρμονίζοντάς τον με τους φυσικούς.



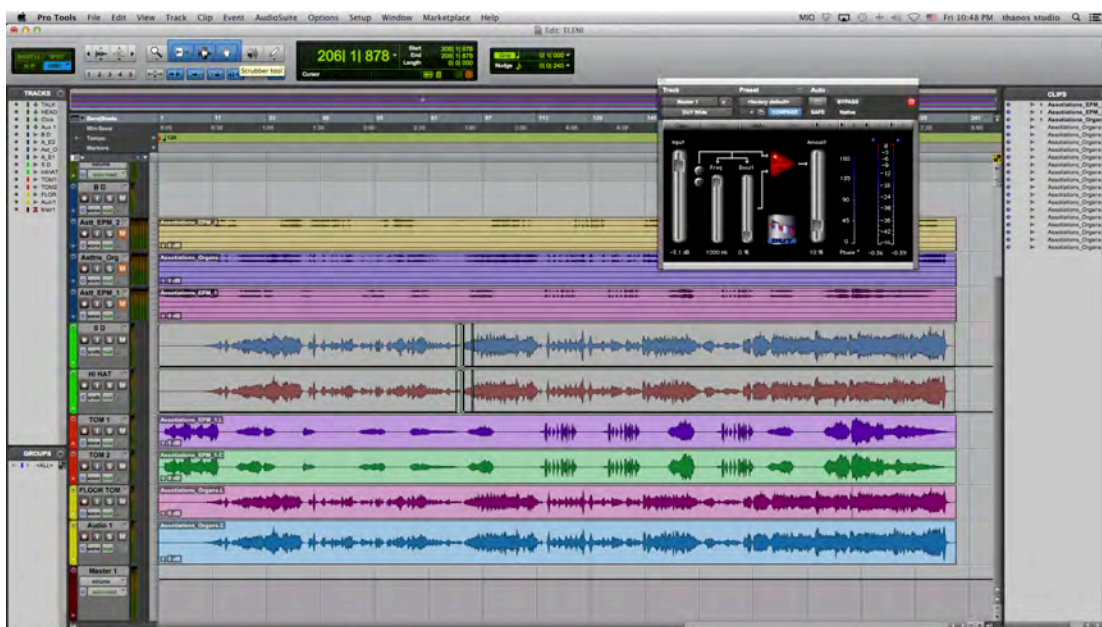
Σχήμα 13: Χρήση plugin Duy dat val

B) Χρήση plugin ML4000 της Mc dsp, μέσω του οποίου δημιουργείται compression σε όλα τα κανάλια προκειμένου να έχουν καλύτερες δυναμικές. Στο σημείο αυτό, για να μη «βουήζουν» οι χαμηλές συχνότητες, ρυθμίστηκε με το equalizer το «χαμήλωμα» με μείωση 1.3 db.



Σχήμα 14: Χρήση plugin ML4000 της Mc dsp

Γ) Χρήση plugin για βελτίωση της στερεοφωνίας κατά 10%

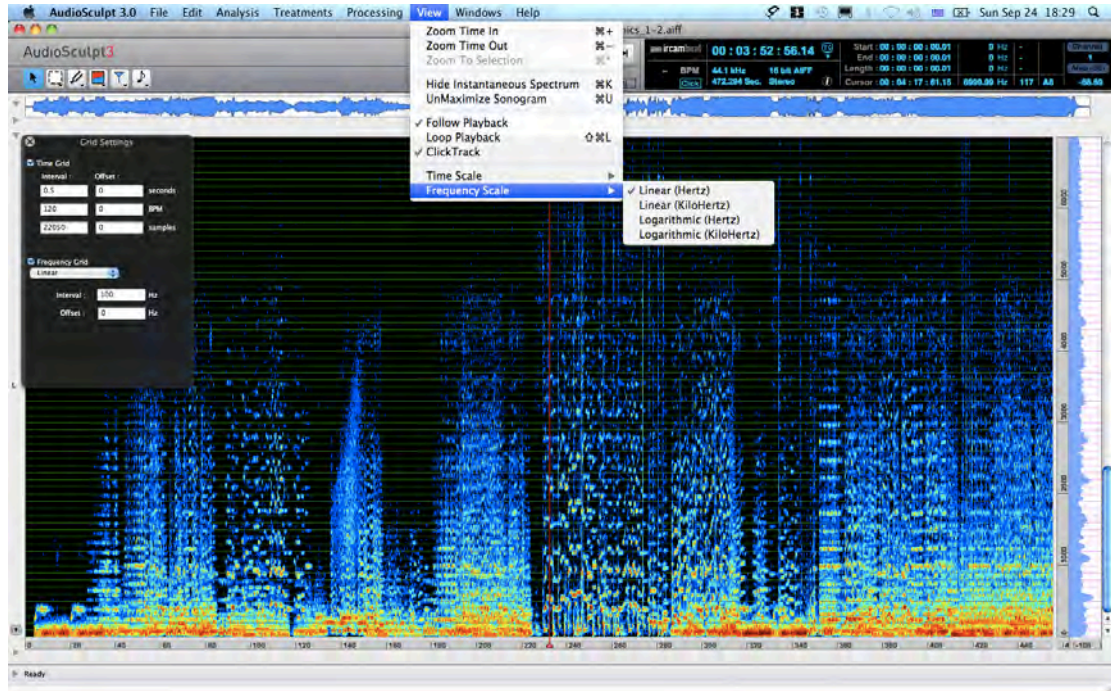


Σχήμα 15: Στερεοφωνία και output -3 db

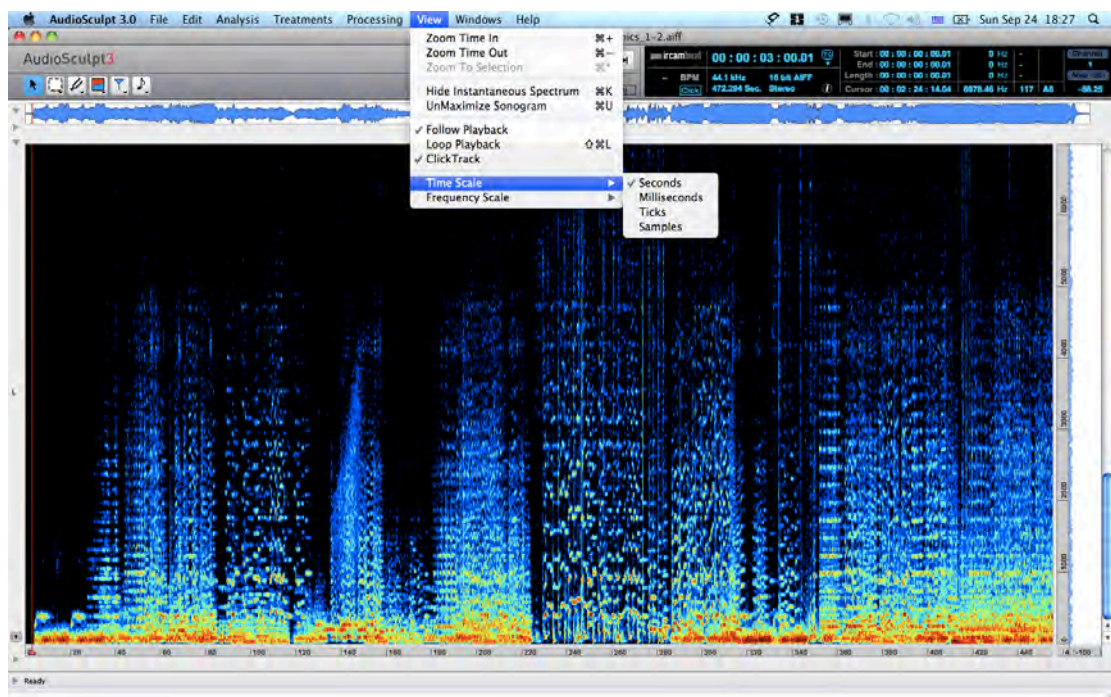
6.7 Φασματική αποτύπωση του έργου

Μια διαφορετική εικόνα δίνει η φασματική αποτύπωση του έργου

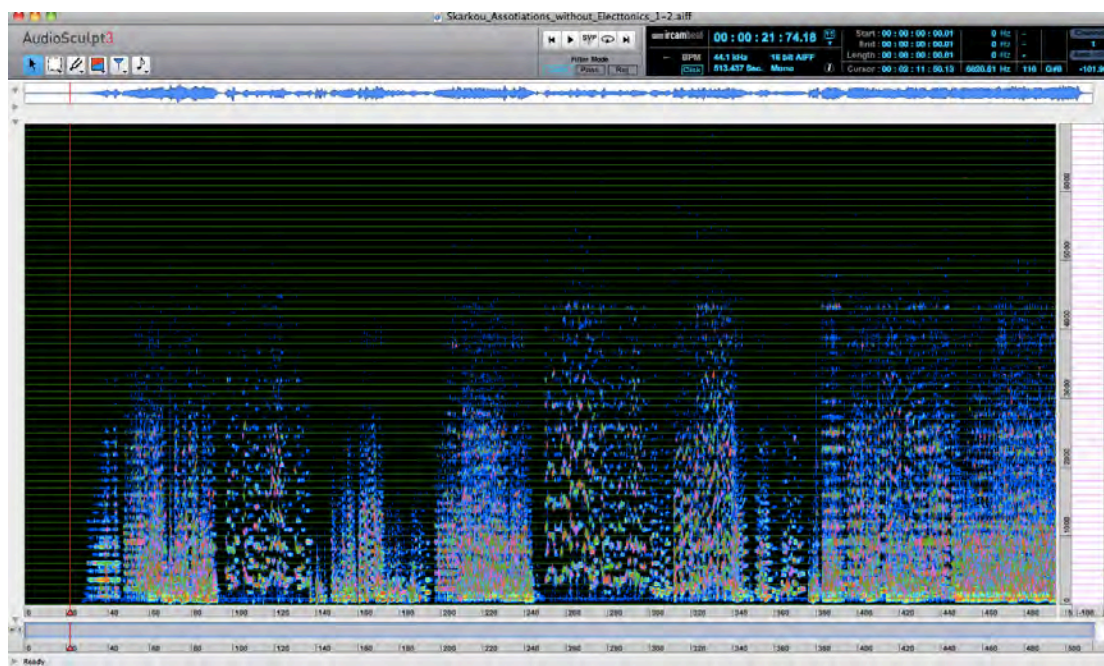
Η αποτύπωση έχει γίνει με κάθετο άξονα τα hertz και οριζόντιο τα seconds όπως φαίνεται από τα παρακάτω σχήματα:



Σχήμα 16 με τη ρύθμιση των hertz και σχήμα 17 με τη ρύθμιση ανά seconds



Παρακάτω αποτυπώνεται το φασματογράφημα του έργου χωρίς τα ηλεκτρονικά:
Οι ανώτεροι αρμονικοί (partials) είναι με τις έγχρωμες αποχρώσεις.



Σχήμα 18: Έργο Συνειρμοί χωρίς ηλεκτρονικό υλικό.



Σχήμα 19: με την καταγραφή των άρτιων ανώτερων αρμονικών



Σχήμα 20: Έργο με ηλεκτρονικό υλικό. Αποτυπώνονται οι ανώτεροι άρτιους αρμονικούς.



Σχήμα 21: Έργο με ηλεκτρονικό υλικό. Αποτυπώνονται οι θεμέλιοι αρμονικοί.

Παρατηρείται ότι υπάρχει συνολική αύξηση εύρους συχνοτήτων στο αποτύπωμα του έργου με τα ηλεκτρονικό υλικό, κυρίως σε υψηλές συχνότητες (μπλέ αποχρώσεις). Επίσης, παρατηρείται εντονότερη παρουσία πρόσθετων θεμελιωδών συχνοτήτων (έντονο πορτοκαλί χρώμα), στο κάτω μέρος του φάσματος.

Κεφάλαιο 7

Ανάπτυξη έρευνας σε ηλεκτρονική πλατφόρμα – Ιστότοπος

7.1 Εισαγωγή

Όπως έχει περιγραφεί και κατά τη διαδικασία της πιλοτικής εφαρμογής της έρευνας δημιουργήθηκε η σκέψη της ανάπτυξης ιστοτόπου για την πιο εύκολη πρόσβαση του ακροατή στην ερευνητική διαδικασία. Η πρόσβαση στην έρευνα μέσω διαδικτύου αποτελεί ένα χρήσιμο εργαλείο για τους συμμετέχοντες, γιατί διευκολύνει τους υποψήφιους ακροατές να υλοποιούν τα στάδια ή όλη την έρευνα χωρίς να μεταβούν σε κάποιο χώρο ακρόασης και να επιλέγουν το χρόνο που θα διεξάγουν τη διαδικασία αυτή. Ενθαρρύνει δε, τη συμμετοχή κοινού, που δεν έχει σκεφτεί ή αγνοεί την ύπαρξη μουσικών έργων. Πολλές φορές το κοινό αρνείται να παραστεί σε συναυλιακούς χώρους. Η χρήση διαδικτύου είναι πλέον μέρος της καθημερινής του κίνησης. Για τους λόγους αυτούς, δημιουργήθηκε και αναπτύχθηκε ιστοτόπος για την παρουσίαση της μελέτης, της διαδικασίας της έρευνας, καθώς και της συγκέντρωσης των αποτελεσμάτων της.

Συνεπώς, χρειάστηκε να υλοποιηθεί ένα δεύτερο παραδοτέο για την παρούσα διατριβή. Το Κεφάλαιο 7 ασχολείται με τη διαδικασία σχεδιασμού και ανάπτυξης του ιστοτόπου, καθώς και των χαρακτηριστικών εκείνων που τον καθιστούν ένα εργαλείο της έρευνας και μια βάση για τη συνέχειά της. Προβλέπεται να χρησιμοποιηθεί επίσης, για την καταγραφή των αποτελεσμάτων και χρήσης των σε άλλες έρευνες.

7.2 Προσαρμογή ηλεκτρονικής πλατφόρμας

Η βασική προϋπόθεση ανάπτυξης του ιστοτόπου είναι η εύκολη πρόσβαση των συμμετεχόντων και η σαφής παρουσίαση της έρευνας σε αυτόν. Για να επιτευχθεί αυτό, τηρήθηκαν τα ακόλουθα:

- A) Να είναι εύχρηστη στη διαχείρισή της και στην πρόσβασή της.

B) Να είναι αναβαθμίσιμη, για να ακολουθεί τις νέες προδιαγραφές του διαδικτύου προς αποφυγή κενών ασφαλείας.

Γ) Να είναι προστατευμένη από κακόβουλα λογισμικά και επιθέσεις κακόβουλων χρηστών.

Δ) Να λειτουργεί σε κάθε συσκευή, υπολογιστή, tablet, κινητό τηλέφωνο smartphone. Για αυτό το χαρακτηριστικό, ο ιστότοπος σχεδιάστηκε κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να προσαρμόζεται δυναμικά σε κάθε διάσταση και κατεύθυνση οθόνης (responsive design), όπως περιγράφεται παρακάτω στα τεχνικά χαρακτηριστικά.

Ε) Να είναι δυνατή η άμεση αλλαγή περιεχομένου. Το χαρακτηριστικό αυτό τέθηκε ως απαραίτητο, ώστε να γίνονται άμεσα αλλαγές που θα προέκυπταν από την πιλοτική εφαρμογή της έρευνας.

ΣΤ) Να έχει όνομα χώρου, κατηγορίες πρόσβασης (μενού) και σελίδες, εύκολα στην απομνημόνευση, κατανοητά και σχετικά με την έρευνα.

Ο ιστότοπος αυτός, έχει όνομα χώρου *διαδραστική μουσική* σε αγγλική απόδοση *interactive music* και διαδικτυακή κατάληξη, την κατάληξη *gr*, ώστε να δηλώνει την ελλαδική προέλευση του χώρου. Λειτουργεί αμφότερα με την πληκτρολόγηση του χώρου είτε με το πρόθεμα *www* (*world wide web*), είτε χωρίς αυτό, ώστε να υπάρχει ευκολία πρόσβασης στο χώρο με πιθανές πληκτολογήσεις του χρήστη.

Λογότυπο, γραφικά και όνομα χώρου, έχουν σχεδιαστεί από την ερευνήτρια με τέτοιο τρόπο, ώστε να προβάλλεται η *μουσική διάδραση*, να αποτυπώνεται στη μνήμη του επισκέπτη του χώρου ο χαρακτήρας και το περιεχόμενό του και ο χρήστης να δρά σε ένα φιλικό σε αυτόν περιβάλλον.

7.3 Ανάπτυξη ιστοτόπου *interactivemusic.gr*

Για την επίτευξη των παραπάνω, απαιτούνται αρχικά:

A) Η κατοχύρωση ονόματος domain name.

Επιλέχθηκε όπως προαναφέρθηκε το όνομα *interactivemusic.gr*

B) Η χρήση χώρου server, ενός διαδικτυακού ηλεκτρονικού υπολογιστή με συγκεκριμένη διαδικτυακή διεύθυνση.

Γ) Η δρομολόγησή του ονόματος προς τον server, μέσω των εξυπηρετητών ονοματοδοσίας, name servers.

Προκειμένου η παρούσα έρευνα, να έχει διαδικτυακή παρουσία σε διάρκεια στο χρόνο, τόσο για την παρούσα μελέτη, αλλά και κατόπιν αυτής, έγινε κατοχύρωση ονόματος και χώρου server σε διάρκεια δύο τουλάχιστον επιπλέον ετών, στην ιδιοκτησία του ονόματος της ερευνήτριας. Για τον σχεδιασμό του χώρου απαιτήθηκαν:

A) Διαδικτυακός υπολογιστής στον οποίο εγκαταστάθηκαν οι τελευταίες εκδόσεις:

- α) του λειτουργικού συστήματος Linux.
- β) του λογισμικού Plesk Onyx, ως εργαλείο διαχείρισης των υπηρεσιών φιλοξενίας, του ηλεκτρονικού ταχυδρομείου, της εγκατάστασης βοηθητικών λογισμικών.
- γ) της εφαρμογής Apache, ως εργαλείο διαχείρισης σφαλμάτων που μπορεί να προκύψουν στον server, ή εκτέλεσης εντολών απαραίτητων για τη λειτουργία του χώρου.
- δ) του συστήματος MySQL, για τη διαχείριση των βάσεων δεδομένων.
- ε) του συστήματος phpMyAdmin, για τη λειτουργία των βάσεων δεδομένων.
- στ) της πλατφόρμας WordPress
- ζ) βοηθητικών εφαρμογών, όπως της ενσωμάτωσης φόρμας ερωτηματολογίων, πολυγλωσσίας, εφαρμογής για πρόσβαση ατόμων ΑμεΑ και άλλες.

B) Τεχνικές γνώσεις διαχείρισης των παραπάνω εφαρμογών και λειτουργικών συστημάτων, τη γνώση του διαδικτύου, των συνθηκών που ισχύουν σε αυτόν, τη διαχείριση των ιστοτόπων στις νέες εξελίξεις και τέλος τη γνώση συμβατότητας αυτών των εφαρμογών.

Γ) Γνώση προγραμματισμού με χρήση διαφορετικών γλωσσών, όπως:

- α) Γλώσσα προγραμματισμού μορφοποίησης υπερκειμένου, html, (HyperText Markup Language) και βασικής γλώσσας για τη δόμηση ιστοσελίδων.
- β) Γλώσσα προγραμματισμού css, (Cascading Style Sheets), για τη μορφοποίηση των αντικειμένων, τον τρόπο εμφάνισης και διάταξής τους.
- γ) Γλώσσα προγραμματισμού java, διερμηνευμένη γλώσσα που εκτελεί και μεταγλωττίζει εντολές σε άλλη γλώσσα προγραμματισμού, ώστε να

χρησιμοποιηθεί και να ενσωματωθεί η σειρά των εντολών σε άλλο κώδικα μηχανής.

δ) Γλώσσα προγραμματισμού php, με την οποία σχεδιάστηκαν οι μεταβλητές ώστε να ενσωματωθούν τα ερωτηματολόγια.

ε) Ανάπτυξη και διαχείριση βάσεων δεδομένων σε σύστημα MySQL μέσω του οποίου διαχειρίστηκαν οι βάσεις δεδομένων των ερωτηματολογίων και του ιστότοπου.

στ) Διαχείριση πλατφόρμα wordpress, ελεύθερο λογισμικό ανοιχτού κώδικα. Πρόκειται για ένα σύγχρονο σύστημα διαχείρισης περιεχομένου CMS, (Content Management System). Για την εγκατάστασή του χρησιμοποιήθηκε διαδικτυακός χώρος και εξυπηρετητής - διακομιστής (web server), στον οποίο προεγκαταστάθηκαν php 7 και MySQL και διαμορφώθηκε έτσι ώστε να μπορεί να παραμετροποιηθεί στα δεδομένα της έρευνας.

ζ) Χρήση αρκετών μικροεφαρμογών (Plugins) που διευκολύνουν τον σχεδιασμό την ανάπτυξη και την επίσκεψη του ιστότοπου. Ο ιστότοπος interactivemusic.gr έχει σχεδιαστεί ώστε να δεχθεί ως επισκέπτη, άτομα με ειδικές ανάγκες. Η δυνατότητα αυτή, είναι διαθέσιμη κατόπιν συνεννόησης με την διαχειρίστρια - ερευνήτρια. Ο λόγος που δεν εμφανίζεται σε κάθε χρήστη είναι το ότι ένας μεγάλος αριθμός χρηστών δεν είναι εξοικειωμένος με τη χρήση εφαρμογών ΑμεΑ. Η χρήση του κώδικα utf 8 κρίθηκε απαραίτητη για την ανάγνωση της ελληνικής γλώσσας από όλα τα μέσα πρόσβασης.

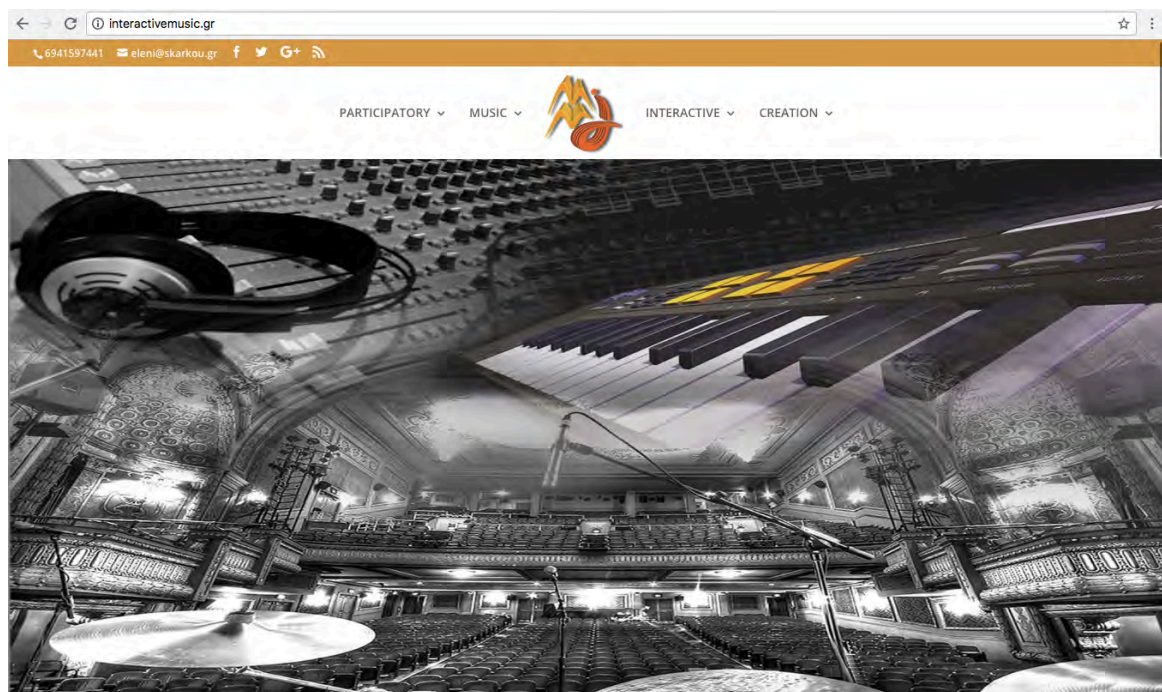
7.4 Παραμετροποίηση του ιστοτόπου

Οποιαδήποτε εγκατάσταση πλατφόρμας ή εφαρμογών, δεν προϋποθέτει ότι μπορεί να εμφανίσει και να λειτουργήσει μια ιστοσελίδα. Η χρήση των παραπάνω γλωσσών κρίνεται απαραίτητη για την παραμετροποίηση και προσαρμογή στο σχέδιο παρουσίασης που επιλέγει ο διαχειριστής, ώστε να είναι ο ιστότοπος φιλικός προς τον χρήστη και να πληροί τις απαιτήσεις της έρευνας.

Α) Ένα απαιτούμενο για την επισκεψιμότητα της ιστοσελίδας είναι η επιλογή θέματος wordpress. Αυτό γίνεται είτε μέσω δείγματος, είτε μέσω ιδιοκατασκευής.

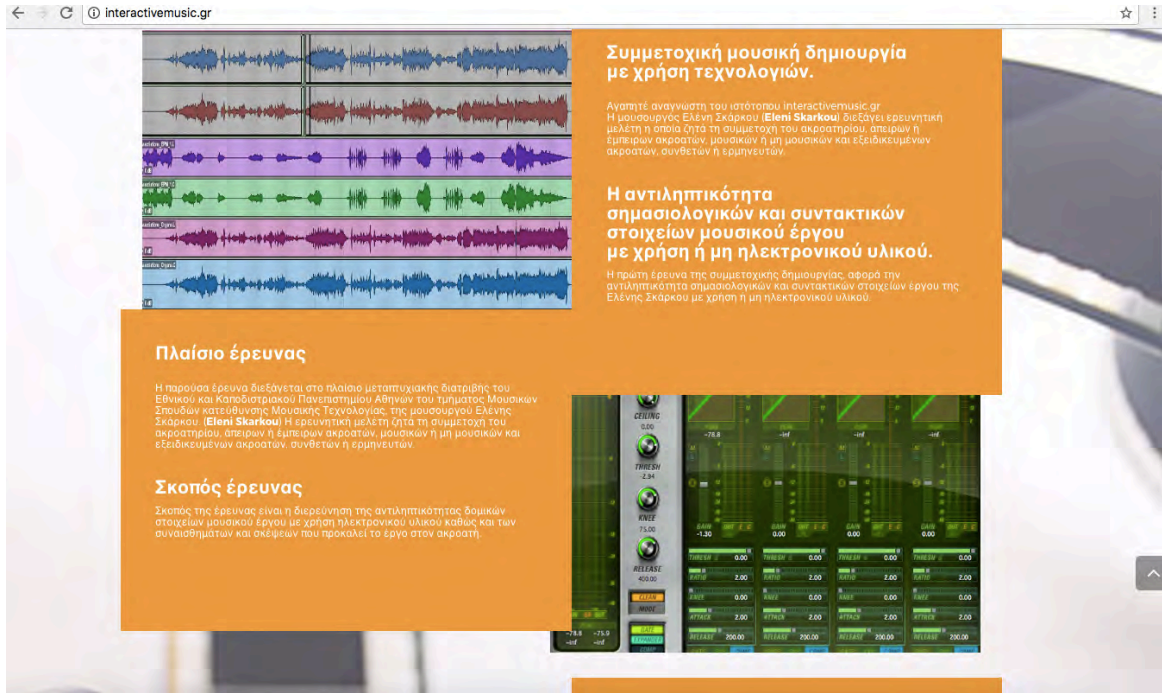
Κατασκευάστηκε θέμα, το οποίο μπορεί να λειτουργήσει σε κάθε μέσο πρόσβασης στο διαδίκτυο, υπολογιστής, smartphone, tablet. Η λειτουργία αυτή (responsive design), δίνει τη δυνατότητα αναγνώρισης της οθόνης που χρησιμοποιεί ο χρήστης και προσαρμόζει «on fly», άμεσα, κάθε αντικείμενο της ιστοσελίδας στη διάσταση της οθόνης του χρήστη.

Β) Η προσαρμογή των γραφικών, του λογοτύπου και της τοποθέτησης των μενού βοηθάει στην ευχρηστία και δημιουργεί μια ευχάριστη επίσκεψη του χρήστη, ώστε να προκαλέσει το ενδιαφέρον της παραμονής του σε αυτήν, αλλά και να δώσει το κίνητρο της συμμετοχής του στην έρευνα.

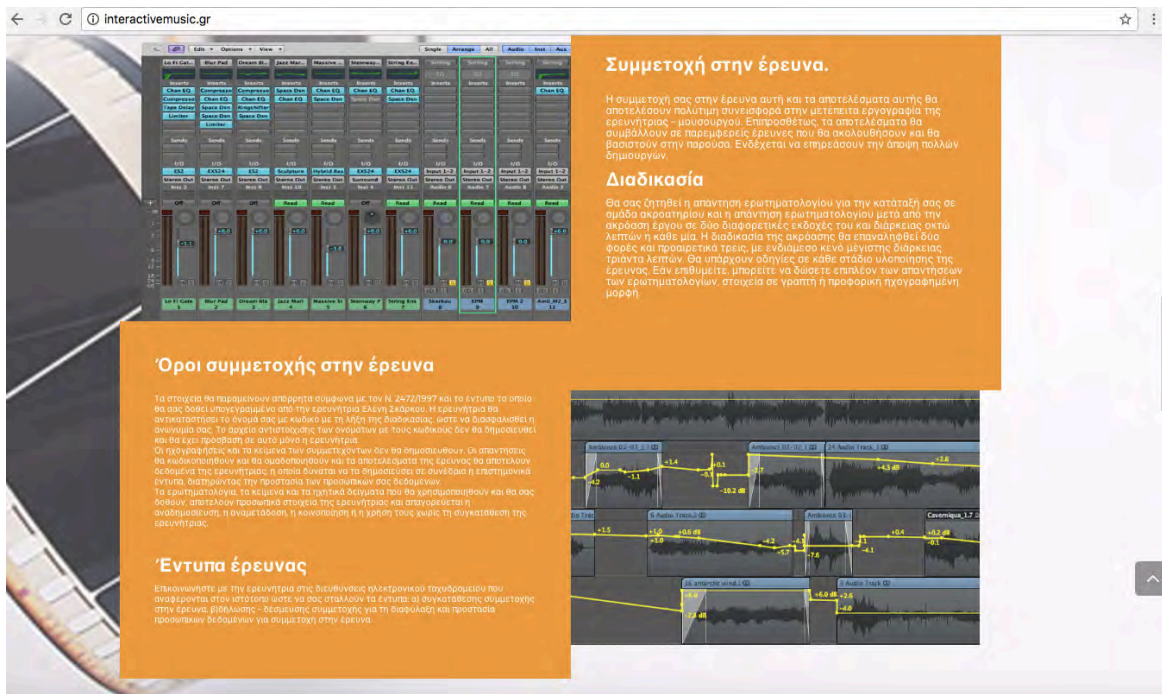


Σχήμα 22

Ως γραφικά, χρησιμοποιήθηκαν φωτογραφίες των εφαρμογών μέσω των οποίων υλοποιήθηκε η ηλεκτρονική επεξεργασία των εκδοχών του έργου. Η βασική φωτογραφία της αρχικής σελίδας είναι επεξεργασία φωτογραφιών μέσω του προγράμματος Photoshop και σύνθεση της ερευνήτριας. Σύνθεση της ίδιας αποτελεί επίσης, η κατασκευή του λογοτύπου το οποίο αποτυπώνει μια κυματομορφή και τα γράμματα «δ» και «ι», ως ένα παιχνίδι των λέξεων music - μουσική και διάδραση - interactive. Στο λογότυπο λειτουργεί σύνδεσμος που οδηγεί στην αρχική σελίδα, ώστε να διευκολύνει τον χρήστη στην επάνοδο του στην βασική ιστοσελίδα.



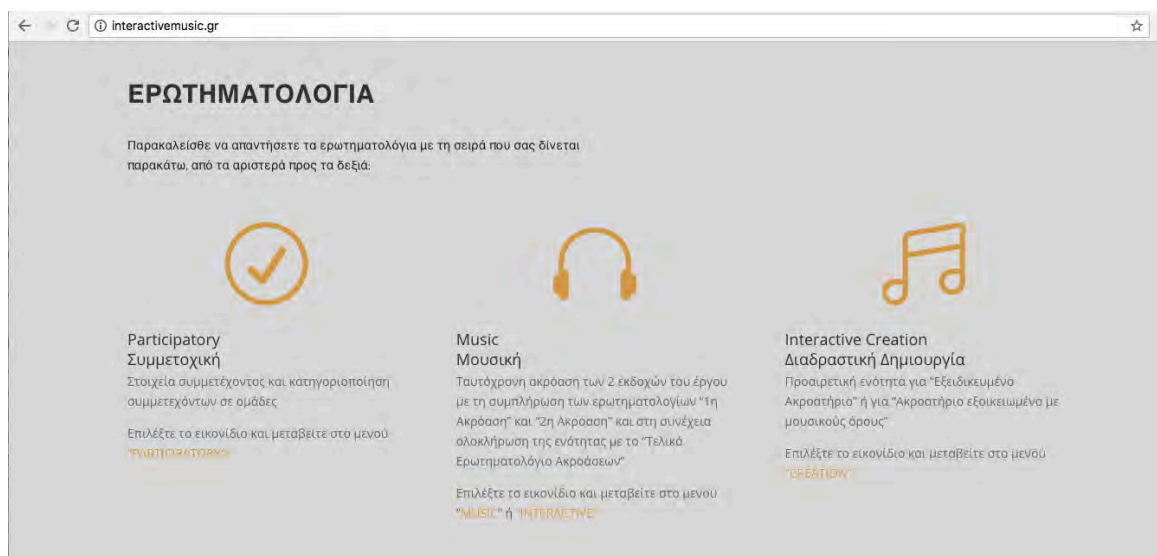
Σχήμα 23: Στην αρχική σελίδα ο επισκέπτης ενημερώνεται για την έρευνα.



Σχήμα 24: Στην αρχική σελίδα ο επισκέπτης ενημερώνεται για τους λόγους που καλείται να συμμετάσχει, για τη διαδικασία της έρευνας και τους όρους συμμετοχής.

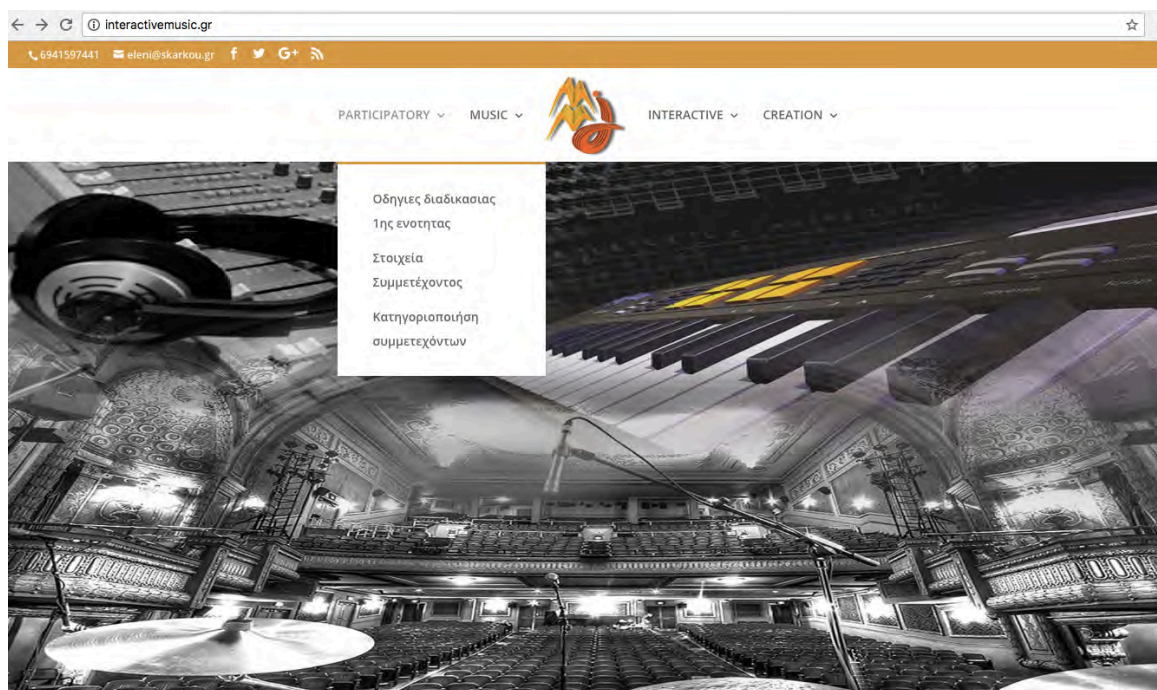
Η αρχική σελίδα κλείνει, με την επιγραμματική παρουσίαση των ερωτηματολογίων. Αυτά, παρουσιάζουν με ένα παιχνίδισμα τον γενικό τίτλο της έρευνας: *Participatory*

Music Interactive Creation (Συμμετοχική Μουσική Διαδραστική Δημιουργία). Δίνεται επίσης, η άμεση πρόσβαση στα ερωτηματολόγια μέσω του εμφανούς συνδέσμου που οδηγεί σε αυτά.



Σχήμα 25: παρουσίαση των ερωτηματολογίων

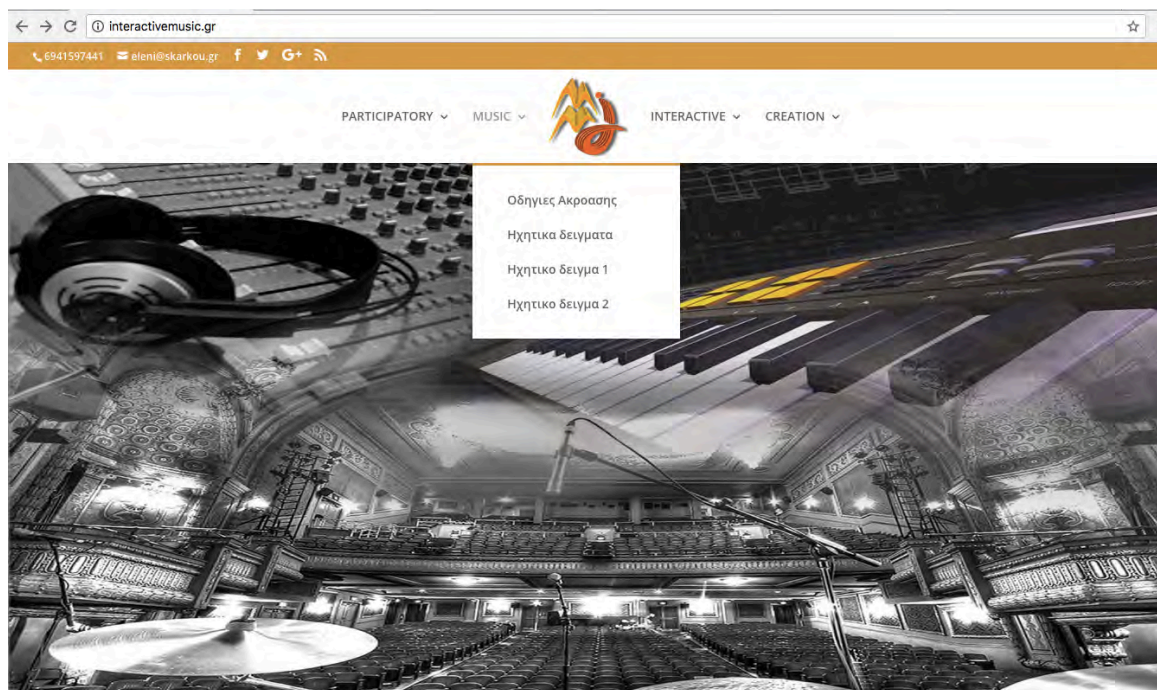
Γ) Η λειτουργικότητα των κατηγοριών των σελίδων και τα μενού, είναι επίσης σημαντικό χαρακτηριστικό μιας ιστοσελίδας. Δημιουργήθηκαν τέσσερα μενού με ίδιο παιχνίδισμα των λέξεων του τίτλου της έρευνας:



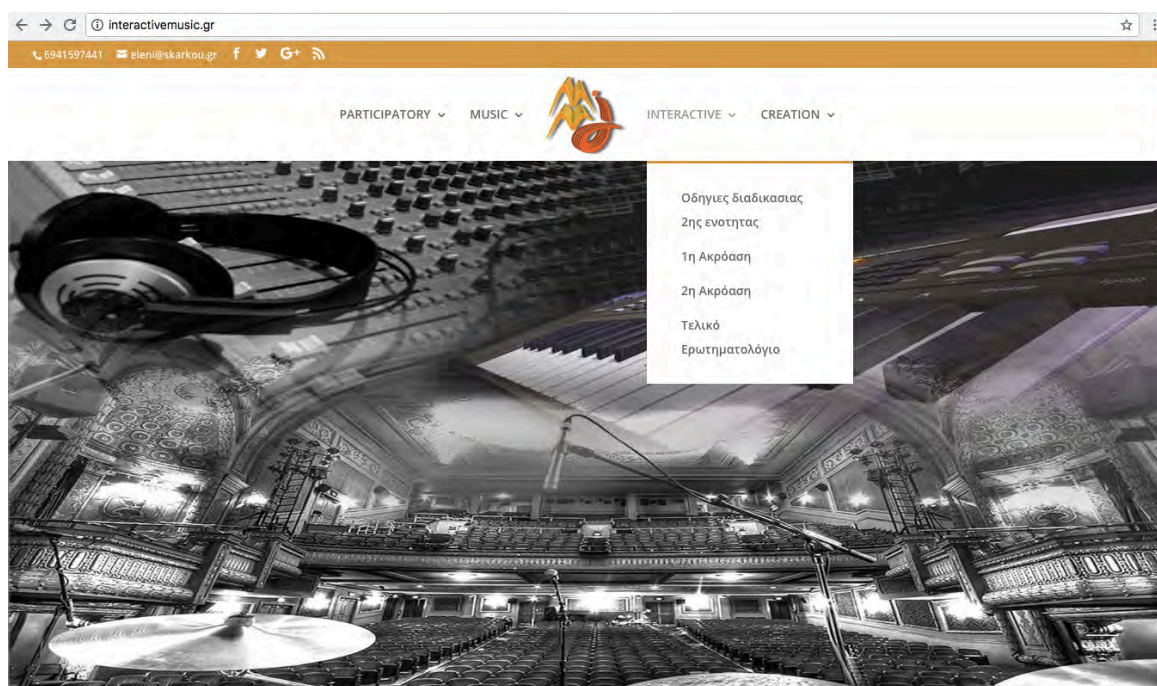
Σχήμα 26: Μενού Participatory με τα υπομενού του.

α) participatory: περιέχει ως υπομενού οδηγίες του 1^{ου} σταδίου και τα ερωτηματολόγια συμμετοχής και κατηγοριοποίησης συμμετεχόντων.

β) music: περιέχει ως υπομενού οδηγίες για τις ακροάσεις και τους συνδέσμους για τις δύο εκδοχές του έργου.



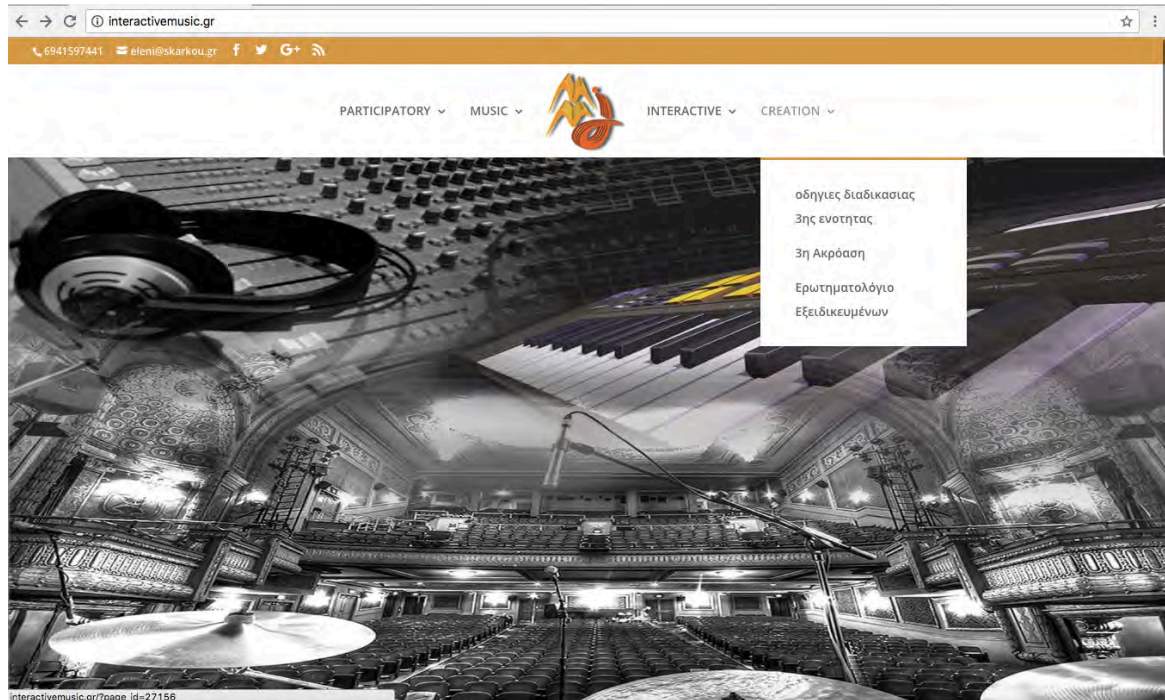
Σχήμα 27: Μενού Music με τα υπομενού του.



Σχήμα 28: Μενού Interactive με τα υπομενού του.

γ) interactive: περιέχει ως υπομενού οδηγίες της 1^{ης} και 2^{ης} ακρόασης, τα αντίστοιχα ερωτηματολόγια των και το τελικό ερωτηματολόγιο.

δ) creative: περιέχει ως υπομενού οδηγίες για την 3^η ακρόαση, το αντίστοιχο ερωτηματολόγιο και αυτό των εξειδικευμένων ακροατών.



Σχήμα 29: Μενού Creation με τα υπομενού του.

Στην κατηγορία Music, ενσωματώθηκαν οι δύο εκδοχές του έργου. Τα ηχητικά δείγματα έχουν αποθηκευθεί στον ανοικτό χώρο και ελεύθερης υπηρεσίας του SoundCloud. Επιλέχθηκε αυτός ο χώρος γιατί παρέχει στο χρήστη, τη δυνατότητα ρύθμισης κάθε αρχείου που αποθηκεύεται σε αυτόν, να ορίσει τον τρόπο χρήσης του αρχείου. Για λόγους πνευματικών δικαιωμάτων της δημιουργού ρυθμίστηκε κάθε ηχητικό δείγμα να μην μπορεί να αποθηκευθεί σε τοπικό υπολογιστή του επισκέπτη. Επίσης, το SoundCloud παρέχει τη δυνατότητα αποθήκευσης αρχείου με υψηλές προδιαγραφές ακρόασης. Απαραίτητο χαρακτηριστικό για την απόδοση των συχνοτήτων όλων των περιοχών του δείγματος.

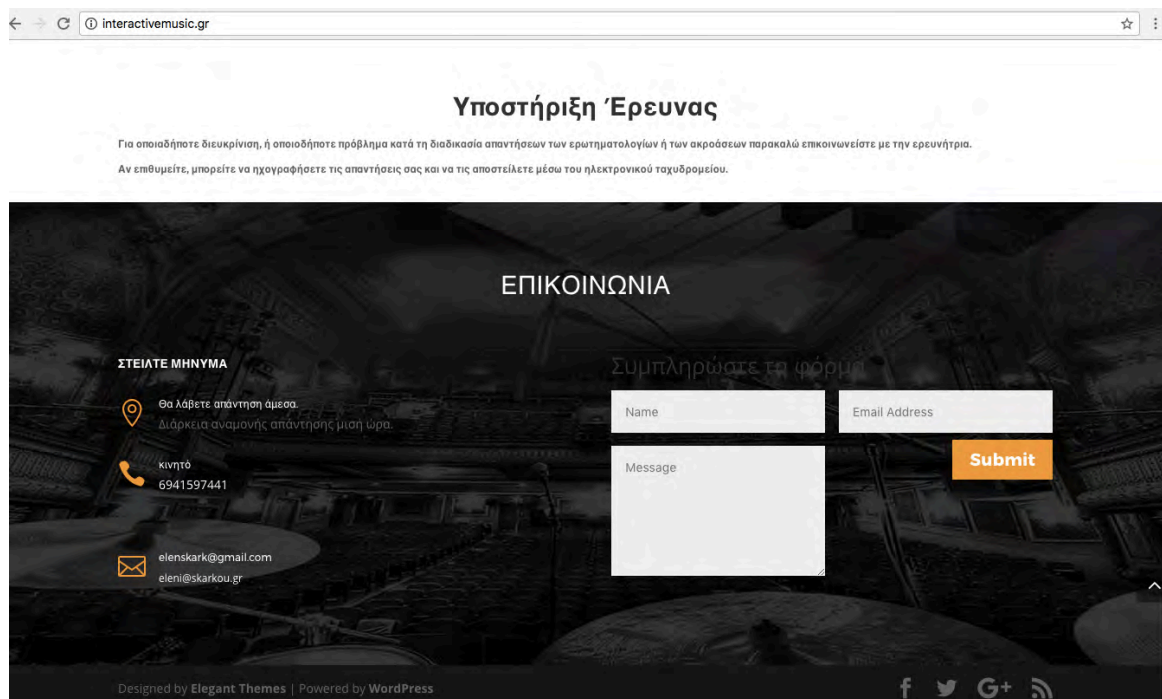
Αναπτύχθηκαν στον ιστότοπο ξεχωριστές ιστοσελίδες για την ενσωμάτωση κάθε ερωτηματολογίου και σε κάθε μια απο αυτές, εντάχθηκε σύνδεσμος μετάβασης στο επόμενο βήμα της ερευνητικής διαδικασίας για άμεση πρόσβαση του χρήστη από το ένα στάδιο στο άλλο.

Η πρόσβαση στα ερωτηματολόγια δύναται από πολλές και διαφορετικές διαδρομές ώστε να διευκολύνουν τον συμμετέχοντα.

Ο σχεδιασμός έγινε με τέτοιο τρόπο, ώστε οι θέσεις κάθε συμμετέχοντος και για κάθε ερωτηματολόγιο ξεχωριστά, να αποθηκεύεται στις σχεδιασμένες βάσεις δεδομένων του ιστοχώρου και οι απαντήσεις κάθε ερωτηματολογίου ανά χρήστη εκτός από τη βάση δεδομένων, να εξάγεται σε μορφή αρχείου csv (φυλλομετρητή) ώστε να χρησιμοποιηθεί για κωδικοποίηση και χρήση προς τη στατιστική μελέτη.

Ένας ακόμη σχεδιασμός έχει εφαρμοσθεί, ώστε για κάθε ενέργεια και ολοκλήρωση ερωτηματολογίου, ο διαχειριστής του ιστότοπου - ερευνήτρια, να λαμβάνει ενημέρωση της διαδικασίας και το αρχείο csv του συγκεκριμένου ερωτηματολογίου.

Η τεχνική υποστήριξη παρέχεται από την ερευνήτρια και είναι προσβάσιμη από κάθε σημείο της ιστοσελίδας καθώς και με πολλαπλό τρόπο, όπως αριθμό τηλεφώνου, διαφορετικούς λογαριασμούς mail, πρόσβαση μέσω των μέσων κοινωνικής δικτύωσης.



Σχήμα 30: Helpdesk πλατφόρμας.

7.5 Συμπέρασμα Κεφαλαίου

Η ανάπτυξη του ιστοτόπου διευκόλυνε τη διαδικασία της έρευνας καθώς έδωσε σαφή και ασφαλή αποτελέσματα. Παραμένει ανοικτή για τη διεύρυνση της έρευνας.

Δ΄ ΜΕΡΟΣ

ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΕΡΕΥΝΑΣ - ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ

Κεφάλαιο 8

Αποτελέσματα πειράματος

8.1 Εισαγωγή

Με το πέρας της συμμετοχής των ακροατών στην έρευνα, σειρά έχει η συγκέντρωση των θέσεών τους. Από τα ερωτηματολόγια και μόνο, γίνεται αντιληπτό ότι οι απαντήσεις και οι θέσεις των ακροατών δίνουν ποιοτικά αλλά και ποσοτικά αποτελέσματα.

Όπως αναφέρει ο Anselm Strauss (1987), *«η αριστεία μιας έρευνας στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στην αριστεία της κωδικοποίησης»*. Ο Johnny Saldana (2009), αναφέρει πως σε μία ποιοτική έρευνα ένας κώδικας είναι μια λέξη ή σύντομη φράση που συνοπτικά, δίνει το χαρακτηριστικό για μια σειρά δεδομένων. Τα δεδομένα αυτά, μπορεί να είναι αποσπάσματα συνεντεύξεων, παρατηρήσεις συμμετεχόντων, αλληλογραφία ηλεκτρονικού ταχυδρομείου και άλλα. Για το θέμα, έχουν γράψει σχετικά οι Coffey και Atkinson (1996), λέγοντας ότι: *«η κωδικοποίηση είναι συνήθως ένα μείγμα δεδομένων...»* και ο Dey (1999), δηλώνοντας ότι: *«με τις κατηγορίες καταλογίζουμε τις έννοιες, με την κωδικοποίηση τις υπολογίζουμε»*. Ο Saldana (2009), συμπληρώνει πως ο κώδικας είναι μια λέξη τεσσάρων γραμμμάτων, ή μια συντομογραφία. Η κωδικοποίηση αν έχει πραγματοποιηθεί με σύστημα, τότε αποτελεί μια διαδικασία που μετατρέπει τα δεδομένα σε μια εδραιωμένη και με νόημα διαδικασία. Με τον τρόπο αυτό, αποτελεί μια μέθοδο που δίνει βάση για μετέπειτα παρόμοιες έρευνες.

Η σωστή κωδικοποίηση οδηγεί σε επιτυχημένη ανάλυση. Με τη σειρά της, η ανάλυση δίνει στοιχεία για ανάπτυξη θεωριών (Corbin και Strauss, 2008).

Με βάση τις παραπάνω απόψεις μεθοδολογίας κωδικοποίησης, συγκεντρώθηκαν ομαδοποιήθηκαν, κωδικοποιήθηκαν και επεξεργάστηκαν τα δεδομένα της έρευνας.

8.2 Περιγραφή δείγματος

Η εμπειρία ακρόασης, οι θέσεις των συμμετεχόντων ως προς τα δομικά στοιχεία του έργου, την ανίχνευση ηχοχρωμάτων, την απόδοση των μικροστοιχείων της μουσικής και η δραματουργία των δύο εκδοχών ξεχωριστά και συγκριτικά, παίρνουν θέση στο παρόν κεφάλαιο.

Όπως έχει προαναφερθεί, η έρευνα διεξήχθη μέσω εφαρμογής σε ιστότοπο και χειρόγραφη συμπλήρωση εντύπων σε διάρκεια τεσσάρων και πλέον μηνών. Κατά τη σύνταξη της παρούσας εργασίας, συγκεντρώθηκε δείγμα 78 συμμετεχόντων (N = 78). Σε αυτό, δεν συμπεριελήφθηκε:

Δείγμα συμμετεχόντων, οι οποίοι δεν ολοκλήρωσαν τη διαδικασία για δικούς τους λόγους ή ενδεχομένως συμπληρώσουν ή επαναλάβουν τα στάδια της έρευνας σε άλλη χρονική περίοδο και όσο παραμένει ανοικτή η εφαρμογή. Από το δείγμα αυτό,

1 άτομο δήλωσε πως δυσκολεύτηκε να συνεχίσει λόγω έλλειψης του χρόνου που απαιτούσε η έρευνα,

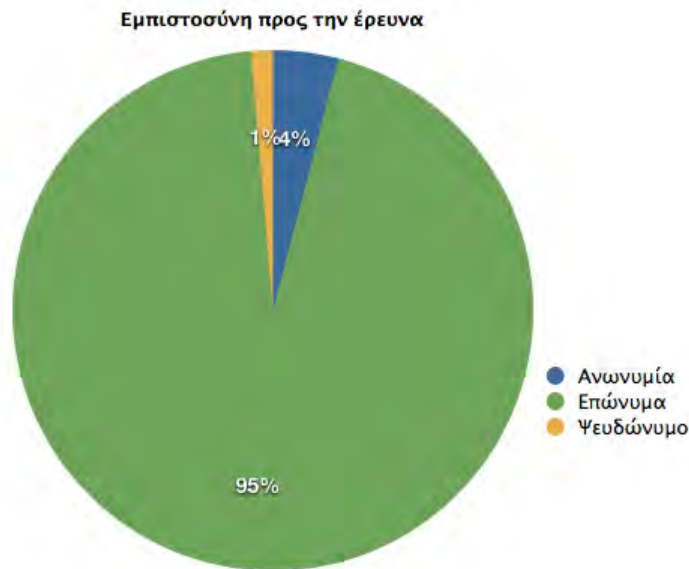
3 άτομα απάντησαν σε ερωτηματολόγια των δύο ακροάσεων, αλλά όχι σε αυτό της κατηγοριοποίησης, λέγοντας ότι τους ενδιέφερε περισσότερο η μουσική διαδικασία.

Οι περιπτώσεις αυτές αφαιρέθηκαν από το τελικό δείγμα συμμετεχόντων ακροατών. Στο δείγμα που εξετάστηκε, συμπεριελήφθησαν όσοι συμμετέχοντες είχαν συμπληρώσει τα πέντε ερωτηματολόγια. Συγκεντρώθηκαν απαντήσεις των ερωτηματολογίων από 74 συμμετέχοντες. Τα αποτελέσματα των ερωτηματολογίων ομαδοποιήθηκαν και κωδικοποιήθηκαν, ώστε να είναι δυνατή η σύγκριση και η εξαγωγή των αποτελεσμάτων.

Ο αριθμός του τελικού δείγματος N = 74, αποτελεί για την ερευνήτρια έναν ενθαρρυντικό αριθμό, εξετάζοντας ότι ο αριθμός των ακροατών στο μεγαλύτερο

ποσοστό συναυλιών αυτού του μουσικού ιδιώματος, δεν ξεπερνά τον αριθμό των 30 - 35 ατόμων.

Η συμμετοχή στη διαδικασία δίνει στον υποψήφιο συμμετέχοντα τη δυνατότητα να επιλέξει την ανωνυμία του προς την ερευνήτρια, καθώς και τη συμπλήρωση στοιχείων χωρίς επώνυμο. Ένα πολύ μικρό ποσοστό επέλεξε την επιλογή αυτή. Ένας συμμετέχων έδωσε ψευδώνυμο, αλλά καταγράφοντας τα υπόλοιπα στοιχεία σαφή ως προς την επωνυμία (προσωπικό ηλεκτρονικό ταχυδρομείο). Επίσης, τρία μέλη υπέβαλαν συμμετοχή ανώνυμα, αλλά απαντώντας με ευκρίνεια όλα τα ερωτήματα. Τα παραπάνω αντιπροσωπεύουν συνολικά το 5% του συνολικού δείγματος. Η εμπιστοσύνη των συμμετεχόντων προς την ερευνήτρια, για τη σίγουρη διατήρηση της ανωνυμίας των προσωπικών τους στοιχείων και θέσεων, αποτελεί ένα ακόμη θετικό συμπληρωματικό στοιχείο στη συνολική πρόθεση των ακροατών να συνδράμουν στην έρευνα.



Σχήμα 31

Παράλληλα, όλα τα μέλη του δείγματος αφιέρωσαν χρόνο και με τον τρόπο τους κατέθεσαν τη διάθεση και τις σκέψεις τους στην έρευνα. Το μορφωτικό επίπεδο των συμμετεχόντων κρίθηκε αρκετά υψηλό και αυτό βοήθησε ώστε η ποιητική έκφραση των ακροατών να χρήζει μεγάλης εκτίμησης. Για το λόγο αυτό, η ερευνήτρια επέλεξε να παραθέσει τις απόψεις για κάθε ακρόαση ξεχωριστά, αλλά και με μια ομαδοποίηση, ώστε να μην αφαιρεθεί η αμεσότητα των απαντήσεων και ο αναγνώστης της μελέτης αυτής να σχηματίσει τη δική του άποψη, παράλληλα με αυτή της ερευνήτριας.

8.3 Κατηγοριοποίηση συμμετεχόντων

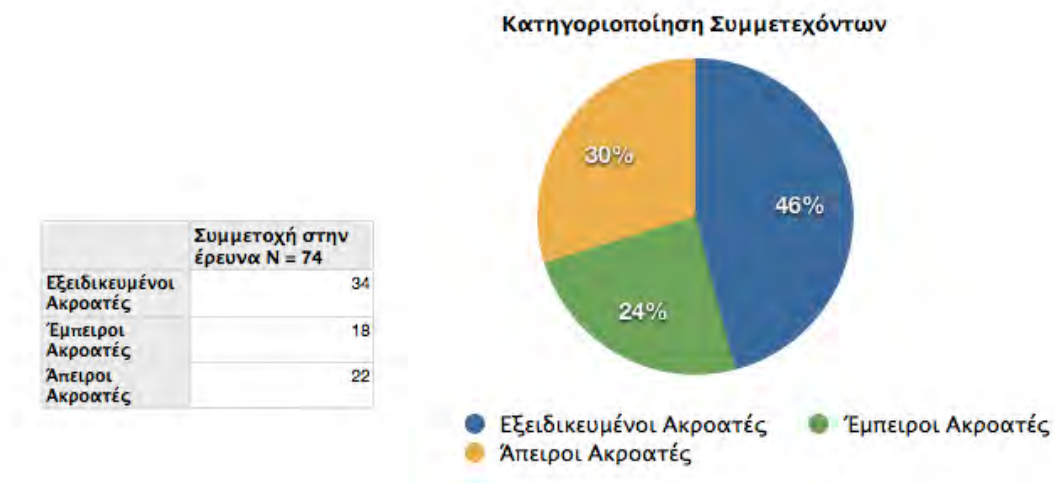
Όπως αναφέρθηκε στην ενότητα 5.9, οι συμμετέχοντες ομαδοποιήθηκαν σε τρεις κατηγορίες αυτές των άπειρων, έμπειρων και εξειδικευμένων ακροατών. Για την κατηγοριοποίηση αυτή, χρησιμοποιήθηκαν τόσο η θέση του κάθε συμμετέχοντος για το σε ποια κατηγορία κατατάσσει τον εαυτό του, όσο και από το σύνολο των απαντήσεων που έδωσε σε ερωτήσεις που αφορούσαν το χρόνο μουσικής κατάρτισης, την μουσική αντίληψή του, την εμπειρία του στο χώρο που εντάσσεται το μουσικό έργο, τη διάθεση και το χρόνο που αφιερώνει για την ακρόαση μουσικής και κυρίως για την ομάδα των εξειδικευμένων, η εμπειρία ακρόασης ηλεκτροακουστικής μουσικής τέχνης.

Μετά την κατηγοριοποίηση των ακροατών, αξίζει να σημειωθούν:

- α) η συμμετοχή μη πτυχιούχων και επαγγελματιών μουσικών στο δείγμα των εξειδικευμένων ακροατών,
- β) η συμμετοχή μη μουσικών στην κατηγορία των έμπειρων ακροατών και
- γ) η συμμετοχή πτυχιούχων μουσικών στην κατηγορία των άπειρων ακροατών.

Τελικώς, το δείγμα $N = 74$ κατανέμεται για κάθε κατηγορία ως εξής:

- α) εξειδικευμένοι ακροατές: αριθμός δείγματος $N_{ΕΞ.Α} = 34$,
- β) έμπειροι ακροατές: αριθμός δείγματος $N_{ΕΜ.Α} = 18$,
- γ) άπειροι ακροατές: αριθμός δείγματος $N_{ΑΠ.Α} = 22$.



Σχήμα 32

Για τη διασφάλιση της ανωνυμίας και των θέσεων κάθε συμμετέχοντος, οι ομάδες πλέον θα αναφέρονται αντίστοιχα: άπειροι ακροατές, ως *ΑΠ.Α*, έμπειροι ακροατές, ως *ΕΜ.Α* και εξειδικευμένοι ακροατές, ως *ΕΞ.Α*. Ο κάθε ακροατής κωδικοποιήθηκε παίρνοντας έναν τυχαίο αριθμό από το *N* της ομάδας του και με το αναγνωριστικό της ομάδας που έχει καταταχθεί.

8.4 Αποτελέσματα 1^{ης} ακρόασης

Κατά την 1η ακρόαση των δύο εκδοχών του έργου, ζητήθηκε από τους συμμετέχοντες να εκφράσουν τις απόψεις τους ελεύθερα, μέσω του πεδίου που δίνεται στην ηλεκτρονική φόρμα. Το ίδιο τηρήθηκε κατά τη διαδικασία της χειρόγραφης συμμετοχής τους. Το ερώτημα που τέθηκε ήταν ένα:

Παρακαλείσθε να αναφέρετε τις σκέψεις, τις εικόνες ή τις ιδέες που έρχονται στο μυαλό σας καθώς ακούτε τη σύνθεση σε κάθε εκδοχή της.

Μπορείτε να σημειώσετε τον χρόνο του σημείου του έργου που σας προκαλεί κάτι ή θέλετε στη συνέχεια να σχολιάσετε.

Οι περιγραφές που έδωσαν οι συμμετέχοντες σε αυτό το στάδιο της έρευνας, άλλοτε ήταν πολύ συνοπτικές, άλλοτε αρκετά εκτενείς. Χωρίς να έχει ζητηθεί ευκρινώς από τους ακροατές, αρκετοί κατέγραψαν από την πρώτη ακρόαση την προτίμησή τους, κάνοντας σύγκριση στις δύο εκδοχές και εξέφρασαν την προτίμησή τους προς τη μία ή την άλλη ή και τις δύο.

Ένα δείγμα 23 ακροατών επί του συνόλου του δείγματος, ήτοι 31% του δείγματος, σημείωσε τα χρονικά σημεία που το έργο, είτε στη μία είτε στην άλλη εκδοχή, τους προξένησε κάτι. Η ερευνήτρια επεσήμανε ιδιαίτερα τη σημείωση ενός άπειρου συμμετέχοντος, όπου κατέγραψε χρονικά σημεία των δύο εκδοχών, χωρίς να αναφερθεί τί ακριβώς προκάλεσε κάθε αναγραφόμενο χρονικό σημείο. Αναφέρθηκε όμως αναφορικά σε μέρος αυτών κατά τη διάρκεια της 2^{ης} ακρόασης.

8.5 Χρονικά σημεία και περιοχές του έργου ως σημαντικά

Οι ακροατές κατά την 1η ακρόαση σημείωσαν χρονικές στιγμές ή χρονικά διαστήματα, μικρά ή μεγάλα, δηλώνοντας είτε συναισθήματα που τους προξένησαν,

είτε διακρίνοντας κατά την άποψή τους τα μέρη και τα δομικά στοιχεία που αντελήφθησαν. Επιλέγονται μερικές από αυτές τις θέσεις και παρατίθενται παρακάτω:

ΕΞ.Α. 2: Στο έργο ξεχωρίζουν τα παρακάτω μέρη: Α: μέρος με έντονα ρυθμικά στοιχεία, Β: μέρος με μελωδικό χαρακτήρα. Σύμφωνα με αυτά, η δομή του είναι ως εξής: Α: αρχή - 1.20. Β: 1.20 - 3.10, Α: 3.10 - 3.50, Β: 3.50 - 5.52, Α: 5.52 – τέλος. Ως προς τα συναισθήματα, το Α εξ αιτίας του ρυθμικού χαρακτήρα του, δημιουργεί ένταση. Το Β δημιουργεί συναισθήματα αδιεξόδου και θλίψης.

ΕΞ.Α. 8: 1η ακρόαση χωρίς ηλεκτρονικά: Ακούω τα δύο πρώτα λεπτά σαν απόηχο κλίματος από κουαρτέτο εγχόρδων Μπάρτοκ (μοτίβα δυναμικού χαρακτήρα, ακολουθούνται στο 1.44 από πιο λυρική διάθεση). Στο 3' το μοτίβο μου φαίνεται ότι θεματοποιεί μια ελληνικότροπη διάθεση. Για λίγη ώρα το τμήμα μου ακούγεται πιο στατικό σε σχέση με προηγούμενος. Ενδιαφέρον σημείο το 5.35 με τις δυο χορδές 5.50 επίσης ενδιαφέρουσα η επαναφορά επίμονου μοτίβου χορευτικού χαρακτήρα 6.48 ωραία θεματοποίηση και ωραίο φινάλε.

1η ακρόαση με ηλεκτρονικά: Προσπαθώ να εντοπίσω τη συνεισφορά των, αρκετά διακριτικών, εφέ στο κλίμα. Περί το 2', το υπόστρωμα που προστέθηκε ίσως συνεισφέρει θετικά στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας. Στο 2.18 αρχίζω να αισθάνομαι έντονα ότι τα ηλεκτρονικά παίζουν ένα ρόλο ενορχήστρωσης αρκετά εξωτερικού χαρακτήρα, επιβεβλημένης σε μια ήδη έτοιμη σύνθεση. Περί το 4' αυτό που ακούγεται σαν ντραμς μου φαίνεται ξένο.

ΕΞ.Α. 16: περίπου στο 4ο λεπτό η χρήση κρουστών ενισχύει την αίσθηση του ξεχωριστού μέρους.

ΕΞ.Α. 17: ... στο 4:55 δημιουργείται περισσότερη ένταση λόγω των ηλεκτρονικών μέσων.

ΕΞ.Α. 22: ... Αρχείο1: Μου αρέσει η εναλλαγή και η έκπληξη στο 0.46 καθώς και η έναρξη των διαφωνιών στο 0.52. Ενδιαφέρουσα και η είσοδος του κοντραμπάσου. Η είσοδος του θέματος στο 3.00 μου θύμισε κάπως Μότσαρτ και τη βρήκα πολύ ενδιαφέρουσα μετά την ηρεμία του προηγούμενου μέρους. Μου αρέσει η εναλλαγή κλασικής αρμονίας με έντονες διαφωνίες. Από το 4.47 έως 5.20 η συναισθηματική φόρτιση είναι έντονη και παρότι χρονικά μου φαίνεται προβλέψιμο,

το σημείο για κάτι τέτοιο δεν παύει να έχει πολύ ενδιαφέρον. 5:47 - 5:51: εξαιρετική η παρέμβαση του κοντραμπάσου. Μου αρέσει πολύ ο διάλογος των οργάνων από το 6:00 και μετά - επίσης, το ρυθμικό κομμάτι του κοντραμπάσου που δημιουργεί μια ιδιαίτερη αγωνία.

Αρχείο2: Δεν περίμενα τα άμπιεντ ηλεκτρονικά. Όσο εξελίσσεται το κομμάτι, μού αρέσουν περισσότερο, καθώς το έργο αποκτάει μία πρωτοτυπία που το απομακρύνει από τον 20ο αιώνα. Πολύ ενδιαφέροντα τα κρουστά από το 3:48 και μετά. Θα ήθελα ίσως λίγο πιο πυκνά τα electronics, αλλά από την άλλη ακούω από μέτρια ηχεία, οπότε ίσως χάνω πληροφορία. Στη δεύτερη ακράαση θα ακούσω από πιο ποιοτικά ηχεία.

ΕΞ.Α. 24: Λογομαχία μεταξύ τσέλου - κοντραμπάσου στην αρχή (00:45). Μου αρέσουν τα σημεία που χτυπούν με τα δάχτυλα και όχι με το δοξάρι. Μου άρεσε που γίνεται πιο γρήγορο και έντονο στο 3ο λεπτό. Σε ορισμένα σημεία, ο χτύπος με τα δάχτυλα μου φάνηκε σαν αλλαγή ενότητας. 5:50 και 6:50: Στα δύο αυτά σημεία το έργο είναι πιο ζωηρό, γρήγορο, σαν εικόνα περιπέτειας, τρεξίματος, άγχους. Κλείσιμο με τρόπο που φαίνεται σαν να λύνονται όλα!

Με ηλεκτρονικά: Έναρξη: σαν ήχοι φύσης. Στην "λογομαχία" των οργάνων ακούγονται ελάχιστα τα ηλεκτρονικά. 2:11: ωραίος ήχος σαν τα κρεμαστά βεράντας, ενδιαφέρον! Στα αργά του σημεία, μου φαίνεται πιο ενδιαφέρον με τα ηλεκτρονικά. Μου αρέσει που τα ηλεκτρονικά δεν "σκεπάζουν" τα όργανα. 3:50: Το beat μου φαίνεται παράξενο σε συνδυασμό με τα όργανα, αλλά μου κινεί το ενδιαφέρον. Πιο μυστηριώδες ύφος με τα ηλεκτρονικά. 5:30: Τα ηλεκτρονικά στα πιο ζωηρά μέρη, (προς το τέλος), είναι απλά σαν να δίνουν βάθος στον ήχο, αλλά δεν ακούγονται έντονα. Ωραίο!

ΕΞ.Α. 25: 1η εκδοχή: 1:00 κάτι δεν μου ταίριαζε, 2:04 - 2:15 πολύ ωραίο, 3:05 - 3:40 μου θυμίζει μουσική θρίλερ - κορύφωση έντασης έργου, 5:35 - 5:44 ωραίο όπως ακούγονται μαζί τα δύο όργανα, 6:05 - 6:20 ωραίες συνηχήσεις, 6:53 - δεν μου ταίριαζε. Θα ήθελα πιο απότομο και έντονο τέλος.

2η εκδοχή: 00:00:-00:45 πιο "δεμένο" με τα ηλεκτρονικά απότι χωρίς. 1:45 πολύ ωραίο, 2:26 ωραία εφέ, 3:05 δεν μου ταιριάζει με το προηγούμενο μέρος, 3:54 το μέρος είναι καλύτερα με τα κρουστά, 6:49 ωραίο το κρουστό. Ισχύει το ίδιο με αυτό που είπα για το τέλος της 1ης εκδοχής.

ΕΞ.Α 30: Όταν ξεκίνησα σκέφτηκα μια θάλασσα σε μπλέ σκούρο. Στο 1:45 μου ήρθαν εικόνες δέντρων ή άνοιξης. Στο 3ο λεπτό σκέφτηκα πολλούς ανθρώπους μαζί να περπατάνε γρήγορα σε έναν πολύ ανοικτό δρόμο. Σκέφτηκα επίσης, εικόνες χορευτών ή ηθοποιών που κοιτάζονται πάνω σε μία σκηνή κατά τη διάρκεια μιας παράστασης. Στο 6:10 μου ήρθαν πάλι εικόνες μιας μπλέ σκούρας θάλασσας και στα επόμενα λεπτά μέχρι το τέλος, ανθρώπους σε καράβι που προσπαθούν να ελέγξουν το πλοίο τους μέσα σε τρικυμία. Στη 2η εκδοχή, στο ξεκίνημα σκέφτηκα αμέσως βυθό θάλασσας. Γενικά με την προσθήκη των ήχων είχα πιο απόλυτα συναισθήματα, ίσως πιο σκοτεινά ή συναισθήματα περιέργειας. Σίγουρα οι εικόνες ήταν ξανά θάλασσα και άνθρωποι σε καράβι να φωνάζουν για να ελέγξουν το πλοίο από τους ανέμους. Έντονο αίσθημα κινδύνου που πλησιάζει.

ΕΞ.Α. 32: Μέχρι 1.27: Προβληματισμοί και αγωνία. 1.28 - 3.00: Ήρεμες σκέψεις. 3 - 3.49: Η αγωνία επανέρχεται. 3.50 - 5.00: Απορία. 5 - 5.46: Διάλογοι σκέψεων. 5.46 μέχρι τέλος: Εισβολή αισιόδοξων σκέψεων.

ΕΞ.Α. 33: Εκδοχή 1η: Εσωτερικές σκέψεις, συναισθήματα, εσωστρέφεια. 0:26: Ξημέρωμα, αφύπνιση. 0:44: Συνειδητοποίηση, 1:04: Ανησυχία, αγωνία. 1:28: Θλιβερές σκέψεις, συναισθήματα. 2:06: Σπασμωδικές σκέψεις. 2:15: Βαθύτερη απομόνωση, παραίτηση. 3:51: (επαναφορά του θέματος από το 1:04), Ανησυχία, εκτεταμένη αγωνία. 3:51: Σκέψεις απόγνωσης. 4:33: Διχασμός, συγκεχυμένες σκέψεις. 5:52: Ενεργητικότητα, δυναμισμός, (Εξωγενή στοιχεία). 7:03: παράσυρση προς τελική έκβαση.

Εκδοχή 2η: Ηλεκτρονική προσθήκη - εξωγενής παράγοντας, τοπίο, θέατρο εξελίξεων, πίνακας του Νταλί. 0:03: Θολό τοπίο, απειλή, αγωνία, φόβος. 0:27: Οι σκέψεις της 1ης εκδοχής γίνονται υπαρκτά πρόσωπα μέσα σε ένα τοπίο απειλητικό και άγνωστο. 2:09: Αέρας, κύματα, μελωδός, (όλα συντελούν στην εξωτερίκευση). 3:46: Ένα σουρεαλιστικό ...μπάρ γίνεται τόπος εξελίξεων(!), 5:15: Μια απόκοσμη φωνή. 6:43: Κορύφωση εξελίξεων μέσα στο τοπίο.

ΕΞ.Α. 34: Πρόκειται για ένα έργο που επιτρέπει στον ακροατή να δημιουργήσει εικόνες κατά τη διάρκεια της ακρόασης. Έχω την αίσθηση ότι εκφράζονται συναισθήματα που προκαλεί μια αναζήτηση. Υπάρχει ένα ερώτημα που εκφράζεται με το θέμα που ακούγεται μεταξύ 0.43 - 1.00. Πού άραγε θα βρεθεί η απάντηση; (1.30 - 3.00)... Και το ερώτημα παραμένει και γίνεται πιο αγωνιώδες (3.00 - 3.43). Αρχίζει

ένα ψάξιμο για την απάντηση, λίγο στα χαμένα (μέχρι 5.50). Κάτι σαν να προκύπτει, κάπου οδηγούμαστε (μέχρι το 7.00). Ωστόσο το ερώτημα παραμένει και γίνεται εντονότερο (7.00 - τέλος)

ΕΜ.Α 18: 1η εκδοχή έργου : 1:08: ερωτηματικό, 2:09: πολύ καλό, 2:15 - 2:50: περίεργο, 3:15 - 3:30: κυνηγητό, 3:50 - 4:30: αγωνία, 4:55 - 5:15: ερωτηματικό, 5:45 - 6:05: ζωντανία, κυνηγητό, 6:10 - 6:20: αγωνία, 6:25 - 6:32: φόβος, 6:50 - 7:00: άκουσμα παλιάς εποχής, 7:10 - 7:35: κυνηγητό, λογομαχία. 2η εκδοχή έργου: 0:10: νερό, σπηλιά, φάλαινα, 0:45: ωραία αρχή, 1:08: σαν να σπάει κάτι, 1:47 - 1:55: λύπη, 2:20 - 2:30: εικόνες, αέρα, 2:09: σε σχέση με το άλλο χάνεται ο ήχος, 3:00 - 3:30: κυνήγι, 3:45: μηχανή, 3:55 - 4:47: τα τύμπανα δεν μου αρέσουν, 5:10 - 5:45: σπηλιά σταγόνες, 5:55 - 6:00: ερωτηματικό, 6:40 - 6:55: σαν να στοχάζεται κάτι, 6:48: ωραίο, 7:15 - 7:45: μεγαλύτερη αγωνία στο κυνηγητό.

ΑΠ.Α. 18: Στο γρήγορο ρυθμό η μουσική ήταν ευχάριστη. Στα σημεία που έπαιζαν πολύ χαμηλές νότες άλλαξε η διάθεση και γινόταν πιο βαριά. Γρήγορη εκτέλεση στο τέλος από 6:50 και μετά. Με τα ηλεκτρονικά μέσα: Υπόκωφος βόμβος στο βάθος, που ήταν λίγο κουραστικός. Στο 3:50 ωραία μελωδία. Στην αρχή του έργου έχει κάποιους ήχους "σαν να στάζει νερό", που ήταν πολύ ευχάριστοι. Στο 2:00 ήταν πολύ ευχάριστοι οι ήχοι από τα μεταλλικά που κρεμάμε και κουνιούνται από τον αέρα.

Όπως παρατηρείται, το 32.35% (Νεξ,α = 11 στους Νεξ,α = 34) της κατηγορίας των εξειδικευμένων ακροατών κατέγραψε τις σκέψεις με αναφορά στο χρονικό σημείο. Για τη συνθέτρια, το ποσοστό αυτό είναι σημαντικό και τα σημεία που αναφέρονται υπολογίζονται, ως σημεία για την αντίληψη της μορφολογικής ανάλυσης. Στις κατηγορίες ΕΜ.Α και ΑΠ.Α δεν παρατηρήθηκαν αναφορές χρόνου, πέραν του ενός ή δύο.

8.6 Αποτελέσματα 1^{ης} ακρόασης

Το υπόλοιπο ποσοστό (67,65%) της ομάδας των εξειδικευμένων ακροατών κάνει πολλές φορές αναφορά σε συνθέτες ή σε τεχνοτροπία ακούσματος που συνδέει με το

έργο της έρευνας. Καθένας ξεχωριστά δίνει περιγραφή της ιστορίας που λαμβάνει μέσω της μουσικής, ή των συναισθημάτων που προκαλεί. Το συμμετέχων κοινό συμβάλλει σημαντικά στη διαμόρφωση της γενικής πρόσληψης του έργου και πληροφορεί τη δημιουργό για τα χαρακτηριστικά εκείνα που αφορούν και επιδρούν στα συναισθήματα και την αλληλεπίδραση της δημιουργού.

Τα παρακάτω δραματουργικά στοιχεία εξετάζονται σε συσχέτιση με τις απόψεις των ακροατών κατά τη 2η ακρόαση, αντίστοιχα.

ΕΞ.Α 1: *Μια ελεύθερη σύνθεση με ιδιαίτερη εναλλαγή ρυθμών. Ξενίζει λόγω έντονου σπικάτο. Μετά το 5.50 πηγαίνοντας για φινάλε αποκτά πιο γνώριμο τόνο φέρνοντας σε Γ. Κωνσταντινίδη και γίνεται ευχάριστο στον μέσο ακροατή.*

ΕΞ.Α 3: *Πολύ ωραίο κομμάτι, γεννιούνται συναισθήματα και εικόνες. Στο σημείο 6:44 μου προκλήθηκε μια έντονη συναισθηματική φόρτιση.*

ΕΞ.Α 4: *Οι συνδέσεις μπορούν ν' αφορούν τόσο στο χώρο του πραγματικού, όσο και σ' αυτόν του φαντασιακού, του ονειρικού, του εξωπραγματικού. Βάσει του πρώτου, βλέπω την πάλη μεταξύ συνειδητού - ασυνείδητου, μέσα από επεισόδια έντασης, άγχους και φόβου που εκφράστηκαν καλύτερα στην 2η εκδοχή του έργου. Βάσει του τελευταίου, βλέπω ένα παραμύθι με κυνήγι μαγισσών στο δάσος, ζόρκια, φωτιά, ιέρειες.*

ΕΞ.Α 5: *Ενδιαφέρον έργο! Με κορυφώσεις, έντονα χορευτικά μέρη με ήρεμα ενδιάμεσα. Ίσως λίγο πιο μεγάλο απ' ότι θα μου άρεσε. Προτιμώ την 2η εκδοχή.*

ΕΞ.Α 6: *Εξαιρετικά πλούσιο άκουσμα λόγω της επιλογής δυο οργάνων με μεγάλο εύρος αρμονικών και δυναμικών. Πολύ ωραία εξέλιξη. Σαφείς διάλογοι αλλά και αίσθηση "αυτοσχεδιασμού" που βοηθούν σε ένα πολύ ελκυστικό αποτέλεσμα στο πιο ελεύθερο αρχικό (ας το πούμε "αφηγηματικό") μέρος. Πολύ ωραία εξέλιξη προς το έντονα ρυθμικό μέρος που έπεται, με αίσθηση βαλκανικού, η μάλλον ποντιακού η καυκάσιου χορού, που δημιουργεί κορύφωση με διονυσιακή αίσθηση. Κάτι πολύ του γούστου μου, μιας και μου δημιούργησε έντονες εικόνες. Ένα πάρα πολύ ελκυστικό και καλογραμμένο έργο κατά τη γνώμη μου! Δεν μου πρόσθεσε κάτι σημαντικό η χρήση των ηλεκτρονικών. Επιφυλάσσομαι για την 2η ακρόαση.*

ΕΞ.Α 7: *Η διαφορά μεταξύ πρώτου και δεύτερου δείγματος (χωρίς*

ηλεκτρονικά ή μέ) δεν είναι πολύ μεγάλη. Τα ηλεκτρονικά πάντως, έτσι όπως είναι επιλεγμένα, ταιριάζουν στο κομμάτι. Δεν φτιάχνω εικόνες συνήθως με τη μουσική, ούτε κάνω ιδιαίτερες σκέψεις. Απλώς απολαμβάνω, το πως είναι φτιαγμένο ένα έργο.

ΕΞ.Α 9: Το έργο διακατέχεται από μία σαφή αίσθηση αγωνίας παράλληλα με μια προσπάθεια αποσαφήνισης συναισθημάτων και καταστάσεων. Ο έντονος προβληματισμός της συνθέτιδος είναι παρών και ψάχνει "απαιτεί" θα έγραφα καλύτερα... κάθαρση... οποιεσδήποτε "αναφορές" σε όμορφα ή νοσταλγικά συναισθήματα, σβήνουν γρήγορα όταν αντιμετωπίζουν την σκληρή πραγματικότητα.. Γενικώς το έργο μου κίνησε έντονα το ενδιαφέρον και με "προβλημάτισε" ευχάριστα.

ΕΞ.Α 10: Χωρίς ηλεκτρονικά μέσα: Πολύ ωραία σύνθεση, έντονα ρυθμικά στοιχεία που δίνουν εξαιρετικό ενδιαφέρον. Μου άρεσε πολύ η χρήση της "Ανατολίτικης κλίμακας" (ημιτόνιο-τριημιτόνιο). Με ηλεκτρονικά μέσα: Πιο φουτουριστικό περιβάλλον, πιο μυσταγωγικό.

ΕΞ.Α 20: 1η εκδοχή: Από την αρχή το έργο έχει σκοτεινό χαρακτήρα, σαν να προμηνύει ένα κακό γεγονός και οι εικόνες που προκαλεί είναι κυρίως τρόμου και αγωνίας. Στη συνέχεια, γίνεται περισσότερο λυπηρό και μοναχικό. Θα μπορούσε να παίζει σε ένα δωμάτιο με έναν άνθρωπο που σιγά σιγά χάνει την λογική του εξαιτίας μιας εμμονής. Στο τελευταίο μέρος του, το έργο είναι (αντιφατικά με το υπόλοιπο) πολύ ενεργητικό και περιπετειώδες.

ΕΞ.Α 21: Δεν μου έρχονται κάποιες συγκεκριμένες εικόνες στο μυαλό. Συναισθήματα κυρίως όπως έκπληξη, απορία. Η βασική σκέψη είναι: Μια απορία σχετικά με το τί έρχεται στο επόμενο δευτερόλεπτο... Παρόμοιες αντιδράσεις είναι και στο ηλεκτροακουστικό κομμάτι, ίσως με μία μεγαλύτερη δόση εκπλήξης αυτή τη φορά.

ΕΞ.Α 23: Η εισαγωγή του δημιουργεί μυστήριο και αναμονή, ενώ η πρώτη και κυρίαρχη κινητική θεματική του ενότητα η οποία έχει μια ρυθμομελωδική λανθάνουσα ελληνικότητα που εμφανίζεται ιδιαίτερα στις αντίστοιχες παραλλαγές αυτής της ενότητας, δημιουργεί ένταση και αγωνία, με μια λυτρωτική διάθεση, φέρνοντας σιγά σιγά μια πολύ ενδιαφέρουσα κατάβαση σε μια αρχέγονη συναισθηματική απροσδιοριστία. Ενδιαφέρον έχουν οι ενότητες της χαλάρωσης που εμφανίζονται κάθε φορά και με άλλο χρώμα είτε δημιουργώντας αναπόληση και αναστοχασμό, είτε μελαγχολία και νοσταλγία, είτε λυρισμό. Η τελευταία ενότητα που ανήκει στο χαρακτήρα της πρώτης ξεκινά ανήσυχη και μετά γίνεται επιθετική και

αποφασιστική οδηγώντας μας πραγματικά στην κάθαρση.

ΕΞ.Α 26: *w/o electronics: Θεατρικότητα – δραματικότητα. W/electronics: ένταση και αγωνία.*

ΕΞ.Α 27: *Ενδιαφέρον!*

ΕΞ.Α 28: *Δύο χαρακτήρες που προσπαθούν να συνυπάρξουν και να μειώσουν ή να εξαλείψουν τις μεταξύ τους διαφορές. Κάποιες φορές το καταφέρνουν, κάποιες άλλες ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του καθενός είναι πιο ισχυρός. Στο σύνολο της όμως η συμβίωση είναι υπαρκτή και ουσιαστική.*

Η ομάδα των έμπειρων και άπειρων ακροατών κατέγραψε παρόμοια δραματουργικά στοιχεία με μια διαφορετική αντιμετώπιση.

ΕΜ.Α 1: *Πολλές έντονες αντιθέσεις. Προκαλεί αγωνία και άγχος.*

ΕΜ.Α 2: *Μου δημιουργήθηκε η αίσθηση μεγάλων, ψηλοτάβανων χώρων σχεδόν άδειων που με τα δομικά τους και μόνο στοιχεία αφηγούνται κάτι σημαντικό. Το εμβληματικό - ηρωικό ύφος στην αρχή "διακόπτεται" από το μελωδικό βιολί ή και συνδιαλέγεται. Στο τρίτο λεπτό το ίδιο μοτίβο ακούγεται πιο οργανωμένο και εμπλουτισμένο. Στο πέμπτο λεπτό μοιάζει να ολοκληρώνεται μουσικά η αφήγηση και προς το τέλος του έργου να εξαλείφεται λυτρωτικά η αρχική "αντίθεση" ρυθμικής και μελωδικής έκφρασης. Η επιτάχυνση του τέλους μου φάνηκε λίγο αγχωτική και όχι πρωτότυπη.*

ΕΜ.Α 3: *1η εκδοχή: Στην αρχή προκαλεί φόβο αλλά αμέσως κατά το 1.28 λεπτό ηρεμεί η μουσική, βγάζει την αίσθηση ότι πραγματικά φοβάται κάποιος. Στη συνέχεια δυναμώνει το έργο και δείχνει αποφασιστικότητα. Γενικότερα, προκαλεί την αίσθηση ότι μας αφηγείται κάποιος μια ιστορία περιπέτειας / δράματος. Το τέλος είναι αιγυπτιακό, εκθαμβωτικό και δυνατό. 2η εκδοχή: Μου προκαλεί παρόμοια συναισθήματα, μόνο που υπάρχει μια αίσθηση - σε όλη τη διάρκεια α- της επικοινωνίας με το υπερφυσικό και το τρομακτικό.*

ΕΜ.Α 4: *Σε κάποια σημεία αισθάνθηκα θυμό και σε κάποια άλλα παράπονο για ένα όνειρο που ίσως δεν μπορεί να εκπληρωθεί.*

ΕΜ.Α 6: *Μουσική επένδυση σε θεατρικό αστυνομικό θρίλερ.*

ΕΜ.Α 15: *Στο μυαλό μου έρχονται εικόνες από τις διακυμάνσεις που*

παρατηρούνται στη σχέση ενός ζευγαριού. Κατά τη γνώμη μου το βιολοντσέλο συμβολίζει τον ρόλο της γυναίκας και το κοντραμπάσο τον ρόλο του άντρα. Ήταν πολύ ευχάριστη η ακρόαση του έργου, που μπορεί να δημιουργήσει διάφορες εικόνες στο μυαλό του καθενός ανάλογα με τις εμπειρίες και τα βιώματά του. Ξεχωρίζω το σημείο από 3:00 έως 3:44 που αποτελεί μία από τις "σκηνές" του έργου. Σε αυτό το σημείο υπάρχει ένας έντονος "διάλογος" ανάμεσα στο ζευγάρι, ο οποίος οδηγεί σε μία πιο ήρεμη σκηνή που αρχίζει αμέσως μετά. Γενικά οι εναλλαγές ανάμεσα στα μέρη του έργου είναι αρκετά έντονες.

EM.A 16: Καμένα δάση - Άνθρωποι κυνηγημένοι - Η υπαρξιακή αγωνία του μοναχικού Μαχητή - Σύννεφα που χαμηλώνουν - Ερωτική συνεύρεση μετά από την απειλή του θανάτου.

EM.A 17: Από τις δυο εκδοχές του έργου μου έρεσε περισσότερο αυτή με τα ηλεκτρονικά. Πολύ ωραία χρήση των ηλεκτρονικών και φυσικών ήχων με την μίξη της ηχογράφησης να τα "δένει" αρμονικά σε ένα κοινό ηχητικό περιβάλλον. Θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για soundtrack σε ταινία τρόμου. Τα μουσικά σημεία που ξεχώρισα είναι τρία: Η αρχή (θέμα τσέλο 0:45), η μέση (κρουστά 3:45) και τέλος (έγχορδα 5:50). Γενικά υπάρχει μια "σκοτεινή" διάθεση και μυστήριο με ζεσπάσματα έντασης και αγωνίας.

ΑΠ.Α. 1: Σαν να υπάρχει πλοκή σε έργο κινηματογράφου, ανυπομονησία, μυστήριο, ηρεμία, ανησυχία, - κάτι θα συμβεί, ξανά ηρεμία, αναζήτηση, τέλος. Η εκδοχή χωρίς ηλεκτρονικά ήταν πιο φιλική.

ΑΠ.Α. 14: Η σύνθεση without electronics μου προκαλεί έντονα το αίσθημα της αγωνίας. Μία κρυμμένη θλίψη που ψάχνει μερικές φορές με απόγνωση, άλλες με ξαφνικό θάρρος να βρεί την πηγή της χαράς. Η σύνθεση with electronics είναι περισσότερο λυρική. Τα αισθήματα είναι πιο απαλά. Μοιάζουν, η λύπη και η χαρά, μικρότερες.

8.7 Αποτελέσματα 2^{ης} ακρόασης

Για τον ακροατή, η πρώτη γνωριμία του με ένα μουσικό έργο διεγείρει το συναισθηματικό του κόσμο και ανάλογα με τη μουσική του εμπειρία επεξεργάζεται

αυτές τις πληροφορίες και δημιουργεί τις θέσεις του για τη δημιουργία αυτή. Έχοντας τη δυνατότητα μιας δεύτερης ακρόασης, η στάση του, έναντι του έργου, γίνεται περισσότερο κριτική και οι απόψεις του γίνονται θέσεις για το έργο. Είναι βέβαιο, όπως δείχνει η έρευνα, ότι τα συναισθήματα είναι ξεκάθαρα και εκφράζονται με μεγαλύτερη σιγουριά από τον ακροατή.

Η συνθέτρια, πριν τη διαδικασία της 2^{ης} ακρόασης, δίνει στον ακροατή με συνοπτικό τρόπο την πρόθεσή της για τη δημιουργία του έργου. Η έρευνα, για τους λόγους που έχουν περιγραφεί πρωτίτερα, ζητά από τον ακροατή τις θέσεις του σε τρία ερωτήματα, κατά σειρά:

A) Παρακαλείσθε να αναφέρετε τις σκέψεις, τις εικόνες ή τις ιδέες που έρχονται στο μυαλό σας καθώς ακούτε τη σύνθεση και γνωρίζετε τον τίτλο της σύνθεσης σε κάθε εκδοχή της. Μπορείτε να σημειώσετε τον χρόνο του σημείου του έργου που σας προκαλεί κάτι ή θέλετε στη συνέχεια να σχολιάσετε.

B) Παρακαλείσθε να επεξεργασθείτε το λόγο για τον οποίο σας παρέχεται ο τίτλος της σύνθεσης. Σας βοήθησε ή σας εμπόδισε στην κατανόηση του έργου; Εάν ναι γιατί; Εάν όχι, γιατί όχι;

Γ) Τι άλλο θα μπορούσε να είναι αυτό το έργο στη μια ή την άλλη εκδοχή του; Περιγράψτε κάτι διαφορετικό από αυτό που σας έχει δοθεί ως εισαγωγικό σημείωμα για το έργο. Μια διαφορετική ιστορία.

Οι απαντήσεις σε αυτά τα ερωτήματα έρχονται πολλές φορές σε συσχέτιση με αυτές της 1^{ης} ακρόασης.

8.8 Χρονικά σημεία και περιοχές του έργου ως σημαντικά (2^{ης} ακρόασης)

Συγκριτικά με τα χρονικά σημεία του έργου που σημειώθηκαν στην 1^η ακρόαση, κατά τη 2^η ακρόαση οι ακροατές λειτούργησαν διαφορετικά. Συγκεκριμένα:

Ο ακροατής ΕΞ.Α 2, αναφέρεται στις ίδιες περίπου χρονικές περιοχές, χωρίς να αντιμετωπίζει την πορεία της δομής αλλά εκφράζει πλέον τα συναισθήματά του για κάθε γεγονός του έργου:

ΕΞ.Α 2: *Without electronics: 0 - 1:30: Διάλογος. 1:30 - 3:00: Θλίψη, παράπονο. 3:00 - 3:45: απελπισία, γκρίνια. 3:45 - 5:50: μοναξιά. 5:50 - 6:53: απελευθέρωση, απαλλαγή από τα αρνητικά. 6:55 – τέλος: πάλη, διαμάχη. With electronics: τα ίδια σχόλια.*

Ο ΕΞ.Α 4, ενεργεί αντίθετα. Κατά την 1^η ακρόαση εκφράζεται για τα δραματουργικά στοιχεία του έργου, ενώ κατά τη 2^η επεκτείνει τη δραματουργία αυτή και την προσδιορίζει με αναφορά στους χρόνους των γεγονότων. Παράλληλα συγκρίνει την ανάπτυξη των δύο εκδοχών του έργου:

ΕΞ.Α 4: *Μυστικισμός, ονειρικές καταστάσεις, κίνηση. Αν και δομικά το έργο δεν αλλάζει, δημιουργούνται διαφορετικά επίπεδα έκφρασης και ερμηνείας από την παρουσία των ηλεκτρονικών μέσων. Συγκριτικά με την 1η ακρόαση μετατοπίστηκε τελείως το επίκεντρο του ενδιαφέροντός μου από το κύριο θέμα, στα ενδιάμεσα επεισόδια, διότι αναδείχθηκαν με τα ηλεκτρονικά μέσα που πρόσθεσαν σε έκφραση, εικόνες και ιδέες. Το επεισόδιο μεταξύ 3.46 έως 5.51, είναι μεν ίδιο με αυτό της 1ης εκδοχής, ωστόσο, δημιουργούνται νέες εικόνες. Επιπλέον, εντός αυτού δημιουργούνται διαφορετικές εικόνες. Έτσι, μεταξύ 3.46 και 4.45 τα κρουστά που έχουν προστεθεί συνομιλούν αντιστικτικά με τα έγχορδα. Βλέπω μπροστά μου μια χορεύτρια ή ιέρεια να κινείται στο ρυθμό των κρουστών. Μεταξύ 4.46 και 5.33, δημιουργείται μια ακόμα ονειρική κατάσταση, ή αλλαγή διάθεσης. Το επεισόδιο αυτό ολοκληρώνεται, όταν τα κρουστά μπαίνουν ξανά στο 5.34 έως 5.51.*

Ο ΕΞ.Α 11, εκφράζεται πιο άνετα και αναφέρεται σε χρόνους:

ΕΞ.Α 11: *Χωρίς ηλεκτρονικά μέσα: Γύρω στο 6:00 ένιωσα ότι δεν υπάρχει ταυτόχρονος διάλογος μεταξύ των οργάνων, αλλά ότι το ένα (τσέλλο) επικρατεί πάνω στο άλλο. Νιώθω ότι το μοτίβο του 3:00 και του 7:00 έχει επιρροές από την ελληνική μουσική. Με ηλεκτρονικά μέσα: Σίγουρα τα ηλεκτρονικά μέσα δίνουν μεγαλύτερη αίσθηση συνοχής στο έργο, είναι περισσότερο δεμένο. Επίσης, ένιωσα περισσότερο ότι υπάρχει αφήγηση μιας ιστορίας.*

ΕΞ.Α 14: Τα ηλεκτρονικά διαμορφώνουν ένα χαλί υποβλητικό στη συνομιλία των οργάνων, ειδικά στο 4.10 και μετά που μπαίνει το κοντραμπάσο στο 5.25, η ατμόσφαιρα του έργου μεταμορφώνεται, ενώ στο 6.03 επανέρχεται η κυριαρχία των εγχόρδων.

ΕΞ.Α 20: Στην αρχή του έργου οι ήχοι δημιουργούν την αίσθηση μεγάλου βάθους δηλαδή κάτι σκοτεινό, στη συνέχεια προκαλεί αγωνία. Στο 1:25 οι ήχοι σου δημιουργούν μια αίσθηση ενός απόκοσμου πράγματος και αυτό συνεχίζεται και μέχρι το 2:30. Ξανά στο 3:00 με ένα πιο γρήγορο μουσικό μοτίβο που σε ταραξεί λίγο. Στο 4ο λεπτό γίνεται πολύ λυπηρό και οι ήχοι των κρουστών δημιουργούν μια αίσθηση απόλυτης μοναξιάς και περιθωριοποίησης. Στο τέλος, το έργο προκαλεί μια αίσθηση άγχους και πίεσης.

ΕΞ.Α 32: Δεν μου άλλαξαν οι σκέψεις μου σε σχέση με την 1η ακρόαση εκτός από: 3:50 δημιουργία αμφιβολιών και το τελικό τμήμα: 6.55 η πάλη των σκέψεων.

8.9 Θέσεις ακροατών για τη δραματουργική πληροφόρηση κατά τη 2η ακρόαση

Ακροατές κατά την δεύτερη ακρόαση εκφράζονται αναλυτικότερα και αναφέρονται τόσο σε συναισθηματικές καταστάσεις όσο και για την ανάπτυξη του έργου. Προσδιορίζουν δε, και χρονικά τα γεγονότα αλλά και με αναφορές στον τίτλο:

ΕΞ.Α 12: Γνωρίζοντας αυτά τα περαιτέρω στοιχεία κατά τη διάρκεια της δεύτερης ακρόασης στο μυαλό μου ανακλύωνα τα στοιχεία που μόλις είχα μάθει και τα έβαζα σε αντιπαραβολή με τη μουσική. Οι σκέψεις που μου έρχονται στο μυαλό είναι η πολυπλοκότητα των ανθρωπίνων σχέσεων και τα έντονα συναισθήματα που μπορούν αυτές να δημιουργήσουν. Βρήκα ότι η μουσική αντιπροσωπεύει πολύ περισσότερο τις ανθρώπινες σχέσεις σε μεγάλες πόλεις όπου οι άνθρωποι βιάζονται (η βιασύνη παραμένει σαν εικόνα και στη δεύτερη ακρόαση) και δυσκολεύονται να επενδύσουν και να αφεθούν στις σχέσεις τους με τους άλλους, γιατί κάτι τους κυνηγάει ή οι ίδιοι κυνηγούν τον εαυτό τους. Ακόμα και στα σημεία που προσπαθούν να έρθουν πιο κοντά και συναναστρέφονται λίγο διαφορετικά, (με τα έγχορδα 5.20, 5.54 -, να

επιτρέπουν στιγμές πιο λυρικές και ίσως πιο παιχνιδιάρικες), η βιασύνη και η φυγή έρχονται πολύ γρήγορα. Τα σημεία του τρεξίματος, της βιασύνης και της φυγής έχουν λυρικές φράσεις που περνάν (και ίσως να δείχνουν την ανάγκη μας να σχετιστούμε) άλλα και πάλι το αίσθημα της βιασύνης παρασέρνει τα πάντα. 2η εκδοχή: Αυτή τη φορά τα ηλεκτρονικά στοιχεία μου δημιούργησαν μία αίσθηση ονείρου. Μήπως μέσα στη βιασύνη, το πλησίασμα και τη φυγή υπάρχει το όνειρο, η φαντασία του ανθρώπου για αυτό που ψάχνει; Ίσως το στοιχείο του φόβου να είναι λίγο πιο έντονο στην δεύτερη εκδοχή και γνωρίζοντας το θέμα.

ΕΞ.Α 16: Δυο διαφορετικά πεδία ταυτόχρονης συνύπαρξης όπου το θεματικό υλικό αντανakλάται σε μια "Αποροή", σε ό,τι "μένει" ως απόηχος του "διαλόγου". Διαφορετικότητα και συνοχή, όχι απαραίτητα αντίθεση ανάμεσα στα δύο όργανα, ως διαφορετικές προσωπικότητες.

ΕΞ.Α 17: Η εκδοχή με τα ηλεκτρονικά είναι πιο ενδιαφέρουσα κατά την άποψή μου, γιατί δίνουν ακόμα μια διάσταση. Κατά τα άλλα ισχύουν αυτά που έγραψα στην 1η ακρόαση. Ο τίτλος έχει σχέση με τη μουσική, που προκύπτει από τη συνεχή παράθεση στοιχείων αλλά και την επανάληψη κάποιων άλλων που έχουν ήδη χρησιμοποιηθεί αλλά λίγο διαφορετικά με μικρές παραλλαγές ιδιαίτερα στον τρόπο της εκτέλεσης, που μπορεί και να προέκυψε από την ανάγκη ενός διαφορετικού ακούσματος του υλικού. Ξέρουμε ότι το «τυχαίο» είναι μια πολύ σημαντική παράμετρος στη δημιουργία της μουσικής.

ΕΞ.Α 18: Ο τίτλος γενικά δεν με επηρεάζει εκτός αν είναι κάτι πολύ συγκεκριμένο (π.χ. "Απόγευμα στην Πόλη"), που ίσως τον λάβω υπόψη κατά την πρώτη ακρόαση και προσπαθώ να διακρίνω κατά πόσο συνάδει με το έργο. Κατά τη 2η ακρόαση εστιάζω ακόμη πιο πολύ στο έργο, παρά στον τίτλο. Θεωρώ όμως ότι ο τίτλος διευκολύνει όταν αναφερόμαστε σε αυτό και στο να ανακαλέσουμε στη μνήμη μας για ποιο έργο μιλάμε, από το να χρησιμοποιούταν ένας απλός αριθμός (π.χ. Op. 233).

ΕΞ.Α 21: Μετά την παράσταση τίτλου, δεν μπορώ και πάλι να πω ότι μου έρχεται κάποια συγκεκριμένη εικόνα στο μυαλό. Σίγουρα γίνεται πιο κατανοητό ότι υπάρχει μια σειρά από μοτίβα, που αυτά λογικά διαδραματίζουν τους Συνειρμούς και επανέρχονται σε τακτά χρονικά διαστήματα σχεδόν όμοια οι μικρές παραλλαγές.

ΕΞ.Α 22: Ο τίτλος και το εισαγωγικό σημείωμα άλλαξαν πολύ την εμπειρία

της ακρόασης. Επίσης, το γεγονός ότι το είχα ζανακούσει. Η εικόνα που μου έρχεται στο μυαλό ειδικά στα πιο έντονα σημεία (χωρίς ηλεκτρονικά) είναι αυτή ενός μελαγχολικού δικτύου νευρώνων. Είναι χαρακτηριστικό πως στην πρώτη ακρόαση δεν είχα κάποια οπτική εικόνα αλλά μόνο συναισθήματα. Τα συναισθήματα στη δεύτερη ακρόαση είναι πιο συμπιεσμένα καθώς δεν υπάρχει το στοιχείο της έκπληξης. Από το 5.56 και πέρα εξακολουθεί να μου φαίνεται πολύ εντυπωσιακό. Η ηλεκτρονική εκδοχή ενισχύει την εικόνα του δικτύου νευρώνων και μάλιστα με πιο ρευστή αίσθηση. Τα κρουστά ειδικώς δίνουν μια ιδιαίτερη διάσταση επικοινωνίας, η οποία δεν υπάρχει με τα έγχορδα και τα ηλεκτρονικά (ξεφεύγει το έργο από την εσωστρέφεια του).

ΕΞ.Α 28: w/o electronics: θεατρική παράσταση, προβολείς που φωτίζουν τη σκηνή, σκηνικά που σχετίζονται με παλαιότερη εποχή ευρωπαϊκού σπιτιού. Σούρουπο, καλοκαιρινή αύρα με ζεστό αέρα με ελάχιστο φως απο τον ήλιο που δύει. w/ electronics: βροχερή νύχτα, διαμέρισμα με λίγο φως και μετά κάτι δραματικό σαν αγωνία.

ΕΞ.Α 33: Οι σκέψεις και οι ιδέες μου σχετικά με την 1η εκδοχή του έργου κατά τη 2η ακρόαση δεν παρεξέκλιναν από αυτές της 1ης ακρόασης. Απλά επιβεβαιώθηκαν. Εξάλλου ο τίτλος FREE ASSOCIATIONS αναφερόταν και στην 1η ακρόαση, έστω και συγκεκαλυμμένος... Όσον αφορά στη 2η εκδοχή, προφανώς η ανάγνωσή μου ήταν εντελώς προσωπική! Επιπλέον, επειδή ίσως να μην ήμουν αρκετά σαφής, θα ήθελα να διευκρινίσω ότι η παρουσία της ηλεκτρονικής μουσικής (ως - κατά τη δική μου σκέψη - εξωγενούς παράγοντα) μου δημιούργησε μια κάποια προσωποποίηση των σκέψεων της 1ης εκδοχής. Για παράδειγμα, ο "διχασμός" και οι "συγκεχυμένες σκέψεις" της 1ης εκδοχής (4:33) γίνονται "διάλογος" ή "αντιπαράθεση" μεταξύ 2 προσώπων στη 2η εκδοχή.

ΕΞ.Α 34: Περίμενα πως η χρήση ηλεκτρονικών θα ενίσχυε τα συναισθήματα και τους συνειρμούς της πρώτης ακρόασης. Ωστόσο, δε συνέβει αυτό. Ενώ η 1η εκδοχή με γέμιζε εικόνες, στη 2η εκδοχή, η χρήση ηλεκτρονικών με αποσυντόνισε αρκετά. Ίσως αυτό να οφείλεται στα ακούσματα που έχω, τα οποία είναι κλασσικά, και στο γεγονός ότι είμαι μουσικός έγχορδου οργάνου, οπότε ο ήχος του με αγγίζει περισσότερο.

ΕΜ.Α 1: Προτιμώ το κομμάτι χωρίς τον εμ πλουτισμό, αν και του δίνει

περισσότερες εικόνες και ένα επιπλέον επίπεδο βάθους. Οι επιλέον ήχοι βάζουν λίγο χρώμα αλλά είμαι λ άτρης του ασπρόμαυρου. Τα ηλεκτρονικά μου αποσπάνε τη προσοχή αλλά θα μπορούσε και να θεωρηθεί ότι είναι και οι λόγοι (γεγονότα ή παρεμβάσεις) που φέρνουν τις αντιθέσεις - ανατροπές.

EM.A 2: Τα ηχητικά χαρακτηριστικά οξύνθηκαν και υπήρξε μια ομογενοποίηση. Χάθηκε η λιτότητα αλλά εμπλουτίστηκε και ενισχύθηκε η αφήγηση. Τα σχόλια των ήχων που προστέθηκαν έκαναν πιο ευανάγνωστο αλλά και πιο πολυσήμαντο το έργο. Το ηρωικό και το ρομαντικό, το δυναμικό και το μελωδικό, το αρσενικό και το θηλυκό κ. λ.π. άλλοτε συγκρούονται και άλλοτε αλληλοσυμπληρώνονται.

EM.A 3: Τα συναισθήματά μου όπως προείπα και στην 1η ακρόαση είναι κυρίως φόβου, αλλά δημιουργούνται πράγματι αντιθέσεις κατά τη διάρκεια και των δύο εκδοχών. Δε μου ήρθε η σκέψη των συνειρμών όταν το άκουσα αλλά μου ήρθαν οι αντιθέσεις και οι σχέσεις των ανθρώπων μιας και μου έρχεται ότι μας αφηγούνται μια ιστορία, εε και κάθε ιστορία έχει τις αντιθέσεις και τις αλλαγές των συναισθημάτων.

EM.A 6: Μουσική επένδυση σε ντοκυμαντέρ με θέμα ο άγνωστος κόσμος των εντόμων.

EM.A 10: Χωρίς τα ηλεκτρονικά μου φάνηκε πιο ταιριαστό με τον τίτλο. Με τα ηλεκτρονικά μου φάνηκε σαν "περιπέτεια" - δράση, παρά σαν κόντρες - σύμπνοιες μεταξύ δύο οργάνων - ατόμων. Ίσως, επειδή προσπαθούσα να εστιάσω στα ηλεκτρονικά και στο πόσο διαφορετικό ακούγεται, παρά στα όργανα.

EM.A 15: Το ηχητικό υπόβαθρο δημιουργεί ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Είναι σαν να μπαίνει ένα φόντο, ένα σκηνικό στην προηγούμενη σκηνή με το ζευγάρι που περιέγραφα στην Ακρόαση 1. Είναι σαν να οριοθετείται ο χώρος και ο χρόνος κατά κάποιον τρόπο ή σαν να περιγράφεται το πλαίσιο της σχέσης.

Αναφέρονται ακροατές που δεν αναφέρθηκαν καθόλου σε χρονικά σημεία αλλά εκφράστηκαν συναισθηματικά και στις δύο ακροάσεις:

ΕΞ.Α 3: Αρκετά κοντά στον τίτλο του έργου . Ανάγκη για επιστροφή στις παιδικές μνήμες μας.

ΕΞ.Α 5: *Η ησυχία στην αρχή προκαλεί μια αμηχανία.. Απότομα βρίσκομαι μέσα σε ένα βουητό από ανθρώπους που πάνε και έρχονται. Ηρεμία, ο καθένας είναι κλεισμένος στον εαυτό του. Σκέψεις και συναισθήματα διαφορετικά και μετά πάλι κίνηση, δράση, βουή. Πιο φιλικά όμως. Νέες σκέψεις και συναισθήματα. Ο χορός στο τέλος κλείνει με θετική διάθεση το έργο, στόχος όλων η επικοινωνία!*

ΕΞ.Α 6: *Το έργο ήταν άμεσο και ξεκάθαρο από την πρώτη ακρόαση. Στην δεύτερη το απολαμβάνω περισσότερο, μιας και το ακούω χωρίς να έχω πλέον τόσο πολύ την ανάγκη να το "αναλύσω". Η προσθήκη ηλεκτρονικών προσθέτει φόντο στους ρόλους των οργάνων. Τελικά δεν θεωρώ καμιά εκδοχή υποδεέστερη της άλλης. Θα έβλεπα όμως διαφορετικές χρήσεις.*

ΕΞ.Α 7: *Ο τίτλος ταιριάζει με τη δομή του έργου. Πάντως, δεδομένου ότι στη σύγχρονη μουσική έχουμε ελεύθερες δομές και μη εντελώς προκαθορισμένο πλαίσιο, θα μπορούσε να ταιριάζει και άλλος τίτλο με παρόμοιο νόημα... Είμαι μουσικός, οπότε θυμάμαι πολύ καλά τί άκουσα ήδη από την α' ακρόαση!!*

ΕΞ.Α 8: *Μετά την ανάγνωση του σημειώματος, κάνω τη δεύτερη ακρόαση υπό το πρίσμα αναζήτησης ενότητας: με αυτόν τον τρόπο ακούω τα επιμέρους μοτίβα, και αναζητώ την επαναφορά ιδεών στην πορεία του κομματιού. Η κατάληξη, σε "γνώση και σύμπνοια", πραγματοποιείται με μεγάλη επιτυχία στο τελευταίο λεπτό του κομματιού, το οποίο σε κάθε εκδοχή μου αρέσει ιδιαίτερα. Μετά την ακρόαση του έργου με τα ηλεκτρονικά, η αίσθηση που είχα ότι μπήκαν εκ των υστέρων, χωρίς να αποτελούν συστατικό στοιχείο του έργου, ενισχύθηκε.*

ΕΞ.Α 9: *Δεν έχω να προσθέσω κάτι από τα σχόλια της 1ης ακρόασης, ίσως μόνο το ότι κατά την προσωπική μου αισθητική, τα ηλεκτρονικά μέσα... "αποδυναμώνουν" την ένταση του έργου, μ' άλλα λόγια το προτιμώ άνευ ηλεκτρονικών...*

ΕΞ.Α 10: *Η συγκεκριμένη μουσική μιλάει από μόνη της. Προκαλεί δηλαδή, τους δικούς της συνειρμούς, άρα ίσως με τον τρόπο αυτό, να αυτοεκπληρώνεται ο τίτλος.*

ΑΠ.Α 2: *...Ο έγγαμος βίος έχει περιόδους ηρεμίας αλλά και περιόδους έντασης. Σίγουρα υπάρχει ερωτικό στοιχείο. Η σύμπνοια απόψεων αλλά και η διαφωνία, ανησυχία και καχυποψία, αγάπη.*

8.10 Η επίδραση του τίτλου στην ακρόαση

Ένα σημαντικό θέμα της έρευνας αποτέλεσε η επικοινωνία του δημιουργού και του ακροατή. Αναπτύχθηκε επίσης, το πόσο επιδρούν οι προθέσεις του συνθέτη όταν αυτές κοινοποιηθούν στο ακροατήριο και πόσο αυτές οι επιδράσεις λαμβάνονται ως σταθερές στην επόμενη δημιουργία του συνθέτη. Σημειώνονται οι θέσεις των ακροατών που σχετίζονται με τον τίτλο του έργου συνολικά στα ερωτήματα της 2^{ης} ακρόασης, είτε για το αν βοήθησε την ακρόαση, είτε για το αν και πόσο επέδρασε στη σκέψη:

ΕΞ.Α 1: *Ο τίτλος βοηθά στην κατανόηση του έργου και ειδικά η επεξήγηση για το φινάλε ότι καταλήγει σε γνώση και σύμπνοια δικαιολογεί την ποιό ομαλή εξέλιξη (στο αυτί) του έργου μετά το 5.50.*

ΕΞ.Α 2: *Ο τίτλος με βοήθησε να ξεκαθαρίσω, διευκρινίσω την αρχική εντύπωση. Περισσότερο χρήσιμος ήταν ο τίτλος για την κατανόηση για το with electronics.*

ΕΞ.Α 3: *Με βοήθησε αρκετά διότι είδα τον ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα πιο ξεκάθαρα.*

ΕΞ.Α 4: *Δε με εμπόδισε η γνωστοποίηση του τίτλου, καθώς, λειτουργώντας ως τίτλος ομ πρέλα, μπαίνει κάτω από αυτόν όποια σκέψη έρχεται στο μυαλό του ακροατή.*

ΕΞ.Α 5: *Ο τίτλος βοηθάει αλλά και περιορίζει. Είναι σημαντικό όμως να γνωρίζουμε τι υπάρχει στο μυαλό του συνθέτη.*

ΕΞ.Α 6: *Ο τίτλος είναι καθοδηγητικός χωρίς να περιορίζει. Το εισαγωγικό σημείωμα περιγράφει (με τα λόγια της δημιουργού) κάτι που είναι ήδη αντιληπτό και από την ακρόαση, τουλάχιστον όσον αφορά την ουσία του έργου.*

ΕΞ.Α 7: *Ούτε με βοήθησε ο τίτλος, ούτε με εμπόδισε φυσικά.*

ΕΞ.Α 8: *Δεν ξέρω αν με βοήθησε στην κατανόηση, αλλά οπωσδήποτε κατηύθυνε την ακρόασή μου στο να αναζητήσει ενότητα μέσω των μοτίβων.*

ΕΞ.Α 9: *Δεν τον διάβασα καν, διότι προτιμώ να εξάγω τα δικά μου συμπεράσματα, όταν ακούω κάποιο σοβαρό έργο μουσικής!*

ΕΞ.Α 10: *Μου αρέσει και θεωρώ πολύ ενδιαφέρουσα την ερμηνεία του ίδιου*

του συνθέτη πάνω στο έργο του. Στην απόλαυση της μουσικής δεν μου πρόσφερε κάτι ο τίτλος, ούτε και στην κατανόηση πιστεύω.

ΕΞ.Α 11: Με βοήθησε ο τίτλος της σύνθεσης διότι ένιωσα ότι επεξηγεί το ύφος του έργου. Ένιωσα δηλαδή ότι όλο το έργο έχει αυτή τη συνειρμική διάθεση και είναι σχετικά ελεύθερο από την άποψη της δομής και των ιδεών.

ΕΞ.Α 12: Με βοήθησε για την κατανόηση του έργου. Μου έδωσε μια οπτική που δεν είχα σκεφτεί η οποία όμως με βοήθησε να σκεφτώ το θέμα των ανθρωπίνων σχέσεων όπως το προβάλλει η συνθέτης.

ΕΞ.Α 13: Δύσκολη ερώτηση, αλλά σε κάποιες περιπτώσεις ο τίτλος στη σύγχρονη μουσική (όπως εδώ) είναι ιδιαίτερα σημαντικός. Εδώ κάνει ανάγλυφη τη πορεία του έργου και τις συναισθηματικές μεταπτώσεις και διαφοροποιήσεις. Σε πολλά σύγχρονα έργα είναι αφηρημένος, εδώ είναι ιδιαίτερα θετικός και βοηθά πολύ και στην κατανόηση, και την ταυτόχρονη παρακολούθηση του έργου μαζί με την συναισθηματική φόρτιση του κάθε ακροατή ξεχωριστά.

Συμπληρώνει σε σχετικό ερώτημα:

Ο τίτλος δίνει την πρόθεση για τη πορεία των μουσικών σκέψεων, που οδηγούν σε βαθύτερες σκέψεις στοχαστικού χαρακτήρα. Η μοναξιά (solo μουσικές φράσεις), ο διάλογος (σχέσεις μουσικές - ανθρώπινες), και τέλος η επιθυμητή και αναγκαία "συμπόρευση" στο φραστικό μουσικό χώρο και κατά συνέπεια στις αναγκαίες ανθρώπινες σχέσεις και επαφές. Αναγνωρίζονται στοιχεία, δραματικού χαρακτήρα, μοναξιάς, αλλά και συμπόρευσης και αισιοδοξίας στο τέλος κυρίως του έργου.

ΕΞ.Α 15: Ο τίτλος με βοήθησε σχηματικά να κατανοήσω το έργο.

Συμπληρώνει σε σχετικό ερώτημα:

Ο τίτλος της σύνθεσης είναι *inside the brain of a psycho*. Η γρήγορη εναλλαγή των συναισθημάτων από την ηρεμία στην αναταραχή είναι βασικό συστατικό και φαίνεται έντονα στο 2.59 - 3.01.

ΕΞ.Α 16: Δεν με εμπόδισε στην κατανόηση. Πριν δω τον τίτλο, είχα ακριβώς αυτή την εικόνα αποκομίσει. Φυσικά η χρήση ηλεκτρονικής μουσικής λειτουργεί πολύ καλύτερα εδώ σε συνδιαστική μορφή και επιτρέπει βαθύτερες σκέψεις και εικόνες. Το υλικό και ο τρόπος εφαρμογής του, αναδεικνύει τη σκέψη του συνθέτη στο έργο,

ακριβώς.

ΕΞ.Α 17: Δεν με εμπόδισε ούτε με βοήθησε στην κατανόηση του έργου ο τίτλος και το έχω ήδη περιγράψει πριν.

ΕΞ.Α 19: Δεν με επηρέασε. Στο συγκεκριμένο έργο ο τίτλος είναι τόσο γενικός, που δε σε προδιαθέτει έτσι κι αλλιώς. Σε προδιαθέτει όμως το εισαγωγικό σημείωμα και σε οδηγεί να κάνεις παραλληλισμούς σκέψεων με την εμφάνιση των μοτίβων.

ΕΞ.Α 20: Με βοήθησε γιατί με βοήθησε να κάνω την σύνδεση μεταξύ των συναισθημάτων που μου προκαλούσε και των σκέψεων του καλλιτέχνη. Και είναι αλήθεια ότι οι ανθρώπινες σχέσεις και η καθημερινότητα αποτελούν ένα είδος περιπέτειας η οποία όμως στην σημερινή εποχή χαρακτηρίζεται από κάτι σκοτεινό όπως οι σχέσεις συμφερόντων ή επίσης πολλές φορές αποτυγχάνει δημιουργώντας έτσι συναισθήματα λύπης και μοναξιάς.

ΕΞ.Α 21: Θεωρώ ότι δεν προσέδωσε κάτι καινοτόμο η παράθεση του τίτλου. Με βοήθησε στην κατανόηση του γιατί γράφτηκε το κομμάτι, λύθηκε η απορία για παράδειγμα του γιατί και πως έχουν δομηθεί τα διαφορά μουσικά στοιχεία.

ΕΞ.Α 22: Ο λόγος που παρέχεται ο τίτλος πιστεύω πως σχετίζεται με την κατανόηση του έργου και της σύμπνοιας με την ιδέα του συνθέτη. Οπωσδήποτε βοήθησε στην κατανόηση του έργου αν και αναπόφευκτα κατεύθυνε τη νοηματοδότηση του έργου προς (σχετικώς) συγκεκριμένη κατεύθυνση. Αυτό συνέβη εξαιτίας της δημιουργίας συγκεκριμένης εικόνας - πλαισίου που έκανε την ακρόαση πιο απολαυστική αλλά ταυτόχρονα λιγότερο μυστηριώδη και περισσότερο προβλέψιμη.

ΕΞ.Α 23: Σε κάθε ακρόαση υπάρχει πρόοδος στην κατανόηση και ο συγκεκριμένος τίτλος δε με εμπόδισε αλλά με περισσότερες ακροάσεις σίγουρα θα με βοηθούσε να εμβαθύνω περισσότερο.

ΕΞ.Α 24: Αν είναι δοσμένος ο τίτλος είναι πιο εύκολο να βρούμε τους "συνειρμούς" στο έργο.

ΕΞ.Α 25: Όταν έμαθα τον τίτλο, ήταν ευκολότερο να καταλάβω και να εμπαιδώσω το κομμάτι διότι συσχετίζα ότι άκουγα με τον τίτλο. Μοιάζει με μια σχέση η οποία έχει κόντρες, έχει καλές στιγμές, έχει απομόνωση όταν χρειάζεται. Το κομμάτι και ο τίτλος "έδεσε" περισσότερο με τα ηλεκτρονικά μέσα.

ΕΞ.Α 26: Ίσως βοήθησε λίγο στο να διευρύνω το φάσμα των συνειρμών αλλά σε γενικές γραμμές δεν άλλαξε πολύ απο την πρώτη ακρόαση.

ΕΞ.Α 27: Ούτε με βοήθησε ούτε με εμπόδισε.

ΕΞ.Α 28: Ο τίτλος γενικά βοηθά στην κατανόηση. Ειδικά στα πρώτα στάδια ενός ακροατή. Είναι οδηγός ώστε η σκέψη να ξεκινήσει να αναπτύσσεται από ένα σημείο ή προς μια κατεύθυνση. Αυτό ακριβώς είναι πολλές φορές και το μειονέκτημα μιας και αν δοθεί ένας τίτλος ουδέτερος μπορεί και να ωθήσει σε νέα σκέψεις. Πιστεύω και στα δύο κατά περίπτωση.

ΕΞ.Α 29: Ο τίτλος ταιριάζει με τη δομή του έργου. Πάντως, δεδομένου ότι στη σύγχρονη μουσική έχουμε ελεύθερες δομές και μη εντελώς προκαθορισμένο πλαίσιο, θα μπορούσε να ταιριάζει και άλλος τίτλο με παρόμοιο νόημα.... Είμαι μουσικός, οπότε θυμάμαι πολύ καλά τί άκουσα ήδη από την α' ακρόαση!!

ΕΞ.Α 30: Ο τίτλος με έκανε να αλλάξω τις σκέψεις μου για το έργο. Συσχέτισα δηλαδή το έργο πλέον με τον τίτλο του και με βοήθησε να καταλάβω γιατί έχουν επιλεγεί συγκεκριμένοι ήχοι.

ΕΞ.Α 32: Με βοήθησε αφού ήταν οδηγός ακρόασης.

ΕΞ.Α 33: Πιστεύω ότι ο τίτλος δόθηκε ούτως ώστε να αξιολογηθεί η πιστότητα του έργου προς αυτόν. Με βοήθησε στην επιβεβαίωση της δικής μου ανάγνωσης του έργου κατά την 1η εκδοχή, (χωρίς την προσθήκη ηλεκτρονικών παραγόντων).

ΕΞ.Α 34: Καθώς η 1η ακρόαση δημιούργησε πλήθος εικόνων και με οδήγησε σε μια ιστορία όπου ο πρωταγωνιστής βασανίζεται από ένα ερώτημα, νομίζω ότι ο τίτλος είναι πολύ κοντά σε αυτό που γεννά το έργο και κατά συνέπεια λειτουργεί βοηθητικά στην κατανόησή του.

Το έμπειρο και άπειρο ακροατήριο έθεσε τις δικές του θέσεις για την επίδραση του τίτλου:

ΕΜ.Α 1: Το εισαγωγικό σημείωμα βοήθησε σε ένα βαθμό να μπει σε ένα πλαίσιο το έργο και να κατευθύνει την νοητική απεικόνιση του ακροατή σε συγκεκριμένο θέμα.

ΕΜ.Α 2: Ο τίτλος της σύνθεσης με βοήθησε γιατί έχει απόλυτη σχέση με

αυτήν.

EM.A 3: *Λογικά μας δόθηκε ο τίτλος για να βοηθηθούμε αλλά, θα προτιμούσα οι τίτλοι απλά να είναι συμβολικοί και όχι να προσδίδουν χαρακτήρα στο κομμάτι. Όπως κατατάσσουμε τα έργα του Σοπέν με νούμερα αλλά μπορούμε να πούμε οι ίδιοι "αα αυτό το ρομαντικό" ή "ααα αυτό το νοσταλγικό". Εμένα δε με βοήθησε αλλά ούτε με εμπόδισε στην κατανόηση του έργου. Βέβαια, πάντα θα πιστεύω ότι η τέχνη δεν είναι απαραίτητα για να την κατανοείς αλλά για να την απολαμβάνεις και να την αγαπάς σε όλο το εύρος της και σε κάθε είδος και ποιότητά της.*

EM.A 4: *Δεν με βοήθησε γιατί στο μυαλό μου θα έβαζα άλλο τίτλο.*

EM.A 15: *Όχι, γιατί η μουσική διεισδύει και λειτουργεί πολύ διαφορετικά κάθε φορά στον κάθε αποδέκτη και επιπλέον, καθοριστικό ρόλο παίζουν: Τα προσωπικά βιώματα του καθενός, η ιδιοσυγκρασία, αλλά και η «στιγμή» της ακρόασης.*

Οι παραπάνω θέσεις συγκρίθηκαν με το σχετικό ερώτημα του ερωτηματολογίου συμμετοχής και τα αποτελέσματα αναφέρονται σε επόμενη παράγραφο

8.11 Η δραματουργία του ακροατή

Με το ερώτημα: «Τι άλλο θα μπορούσε να είναι αυτό το έργο στη μια ή την άλλη εκδοχή του; Περιγράψτε κάτι διαφορετικό από αυτό που σας έχει δοθεί ως εισαγωγικό σημείωμα για το έργο. Μια διαφορετική ιστορία.», ο ακροατής καλείται να δημιουργήσει τη δική του ιστορία. Οι συμμετέχοντες προτείνουν στη δημιουργό μία αφήγηση, με τον δικό τους τρόπο. Μερικές από τις ιστορίες αυτές περιγράφονται γλαφυρά:

ΕΞ.Α 1: *Όταν ακούστηκε για πρώτη φορά πριν δοθεί η επεξήγηση, σχημάτισα στο νου μια ιστορία "θάλασσας; με περιπέτειες και φουρτούνες... Στο τέλος όμως υπήρξε ασφαλής επιστροφή..."*

ΕΞ.Α 2: *Ένα ταξίδι, μια διαδρομή, μια περιπέτεια. 0 -1:30 διάλογος, προετοιμασία, σχεδιασμός του ταξιδιού, 2:00 - 3:00 αναχώρηση με πλοίο, ταξίδι στην θάλασσα, αποβίβαση και 3:00 - 3:44 κυνήγι, 3:50 - 4:40 ανάβαση σε ένα βουνό, 4:40*

- 5:50 αναζήτηση της διαδρομής, 5:5 0- 6:50 άφιξη σε ένα οροπέδιο, ένα πράσινο λιβάδι, 6:50 - τέλος φτάνουμε στο τέλος του ταξιδιού, σε μια γιορτή, έναν χορό.

ΕΞ.Α 3: Θα μπορούσε να απευθύνεται στη θλίψη ενός καλλιτέχνη που του στερείται η ελευθερία να παράγει Τέχνη.

ΕΞ.Α 4: Η σύνθεση, ως αίσθηση, αποδίδει τον τίτλο της. Όντως δημιουργούνται συνειρμοί στον ακροατή. Προσωπικά, αν δεν γνώριζα τον τίτλο, προφανώς θα έβαζα κάποιον σύμφωνα με τους συνειρμούς που μου δημιούργησε, όπως π. χ. όνειρο, αντιθέσεις, κυνήγι μαγισσών. Η εισαγωγή μου θυμίζει ίσως μεσαιωνική ή Κέλτικη μουσική, σαν όνειρο, που διακόπτεται από την είσοδο της 1ης μελωδίας, ή κύριο θέμα που μπαίνει για πρώτη φορά στο 0.44 λεπτό και η οποία είναι χαρακτηριστική, ενώ κάθε φορά που μπαίνει στο 3ο και 7ο λεπτό είναι εύκολα αναγνωρίσιμη. Υπάρχει εναλλαγή επεισοδίων έντασης και ηρεμίας, μεταξύ των μελωδιών. Τα επεισόδια έντασης που είναι ιδιαίτερα αναγνωρίσιμα είναι οι εισοδοί του κύριου θέματος. Με την τελευταία είσοδο του θέματος στο 7ο λεπτό, κορυφώνεται η ένταση του έργου.

ΕΞ.Α 5: Θα μπορούσε να είναι επένδυση ταινίας ή παράστασης ή και χορευτικού! Το έργο καλύπτει ευρύ φάσμα συναισθημάτων - χρωμάτων, ως εκ τούτου μπορεί να αξιοποιηθεί ανάλογα...

ΕΞ.Α 6: Σε συναυλιακή ακρόαση θα προτιμούσα ξεκάθαρα τα δυο όργανα μόνο. Η προσθήκη ηλεκτρονικών ήχων και κρουστών με πηγαίνει προς την ανάγκη για επί σκηνής κίνηση ή (και) προβολή βίντεο. Είναι δυο εκδοχές του έργου εξαιρετικά χρήσιμες.

ΕΞ.Α 7: Άλλοι τίτλοι θα μπορούσε να ήταν: "συνομιλίες", ή "εκλεκτικές συγγένειες".

ΕΞ.Α 8: Σύντομες ιδέες σε διαδοχή και αλληλοδιαπλοκή.

ΕΞ.Α 9: Αγωνία – Φυγή – Επανεκτίμηση - Ελπίδα...

ΕΞ.Α 10: Μια διαρκής πάλη. Με τον μέσα κόσμο μας, με τις αρνητικές μας σκέψεις, με αυτά που μας "τρώνε", με τον κακό μας εαυτό. Πότε κερδίζει και βγαίνει στην επιφάνεια αυτός και πότε ο καλός.

ΕΞ.Α 12: Όπως έγραψα και στην πρώτη περιγραφή μου μετά την πρώτη ακρόαση θα μπορούσε η ιστορία να διαδραματίζεται σε ένα δάσος. Και ιδίως τελικά τα δυο θέματα να μην είναι και τόσο ανόμοια... Η αναζήτηση στο δάσος και η αναζήτηση

των σχέσεων και πως οι άνθρωποι τρέχουμε μακριά και από τα δυο.

ΕΞ.Α 13: Η ακρόαση σαν προσωπική εμπειρία οδηγεί και σε διαφορετικές αναλύσεις. Μια προσωπική εκδοχή λοιπόν είναι, ταξίδι, δρόμος, με συχνές αλλαγές των εικόνων, των τοπίων. Με δύσκολες στιγμές "ανάβασης", αλλά και μικρές κατηφόρες, ίσιωμα, έντονα χρώματα, συννεφιάς και ζαστεριές...

ΕΞ.Α 15: Θα μπορούσε να είναι ο βυθός της θάλασσας με τις πολλές εναλλαγές που παρουσιάζει.

ΕΞ.Α 16: Θα μπορούσε να είναι μια συνεχής αναζήτηση που περνάει μέσα από σταδια διαφωνιών και επιμονής. Θα μπορούσε να είναι μια "αυτοπαρατήρηση".

ΕΞ.Α 17: Θα μπορούσε να είναι ένα έργο ενός εσωτερικού ταξιδιού και μιας βαθιάς επίγνωσης και να αποδοθεί ακόμα και με διαφορετικά μέσα: έργο μόνο για ηλεκτρονικά, έργο για κρουστά καθορισμένου και ακαθόριστου τονικού ύψους, έργο για σόλο όργανο.

ΕΞ.Α 19: Είναι ατελείωτες οι πιθανές εναλλακτικές θεματικές που θα μπορούσε να έχει. Από κινήσεις μορίων, μέχρι την τελετουργική λήξη του Χειμώνα.

ΕΞ.Α 20: Στην πρώτη του έκδοση δημιούργησε δύο κατά την άποψη μου υπάρξεις πρώτα αυτή του κνηγού και του κνηγημένου, είτε μεταξύ ανθρώπων, είτε μεταξύ ανθρώπων και σκέψεων. Δηλαδή σε μια περίπτωση θα μπορούσε να περιγράφει την σχέση μεταξύ δύο ανθρώπων που ο ένας αναζητάει να αποκτήσει κέρδος από τον δεύτερο και σε μια άλλη θα μπορούσε να είναι ένας "διάλογος" μεταξύ ενός ανθρώπου και των ευθυνών, υποχρεώσεων που έχει επωμιστεί. Στην δεύτερη του έκδοση περισσότερο μου προκαλούσε την αίσθηση του φόβου του ανθρώπου όταν έρχεται σε επαφή με κάτι άγνωστο. Σαν να μιλάει για όλες τις αναστολές και τα "όχι" ενός ανθρώπου όταν του δίνεται η ευκαιρία να πειραματιστεί με το άγνωστο.

ΕΞ.Α 21: Θα μπορούσε να είναι ένα κομμάτι το οποίο να σκιαγραφεί ένα κείμενο ποιητικής μορφής. Μου ακούγεται ότι έχει καθα προγραμματικό χαρακτήρα. Ωστόσο δεν μπορώ να διακρίνω κάποια διαφορετική χρήση μεταξύ των δύο ηχητικών αποσπασμάτων. Θεωρώ ότι και τα δύο πρέπει και μπορούν να χρησιμοποιηθούν για τον ίδιο λόγο. Δεν πιστεύω ότι τα ηλεκτρονικά στοιχεία αλλάζουν το ύφος και την μορφή, απλά ενισχύουν το ήδη υπάρχον μουσικό υπόβαθρο και ηχητικό τοπίο

ΕΞ.Α 22: Το έργο χωρίς τα ηλεκτρονικά θα μπορούσε να είναι ένας χορός στο χείλος ενός γκρεμού, με μεγάλο ποσοστό επικινδυνότητας αλλά και με την ασφάλεια

του ότι υπάρχει ένα δίκτυ ασφαλείας για τους χορευτές. Το έργο με τα ηλεκτρονικά παραπέμπει περισσότερο σε ένα μοναχικό ταξίδι μιας φάλαινας σε ένα σκοτεινό βυθό, μακάριο και επικίνδυνο μαζί.

ΕΞ.Α 23: Η δεύτερη εκδοχή ως ακρόαση με βοήθησε να αντιληφθώ καλύτερα τη μικρομορφή και μακρομορφή του έργου, δεν είδα ακόμα κάποια άλλη ιστορία.

ΕΞ.Α 24: Μουσική για μια περιπέτεια.

ΕΞ.Α 26: Σίγουρα κάτι που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί σε μία θεατρική παράσταση με δραματικό χαρακτήρα, πολλή ένταση και έντονα συναισθήματα, αρκετά σκοτεινό σαν σκηνοθεσία αλλά όχι σαν υπόθεση. Δηλαδή, όχι κάτι τόσο πνευματικό όσο είναι ένας συνειρμός αλλά σαν κάτι πιο ζωντανό, που θα έδενε με την υπόθεση και το συναίσθημα που αυτή θα εξέπεμπε.

ΕΞ.Α 27: Μουσική για ντοκιμαντέρ.

ΕΞ.Α 28: Η επίλυση ενός προβλήματος. Η προσπάθεια εύρεσης της σωστής αρχής ώστε να οδηγηθούμε σε μια λύση αποδεκτή.

ΕΞ.Α 31: 1η εικόνα: Πόλεμος, μεσαίωνα. Τα αντίπαλα στρατόπεδα ετοιμάζονται πρ ιν να έρθουν αντιμέτωπα. 2η εικόνα: Θήραμα και κυνηγός. Το θήραμα ήρεμο χωρίς να γνωρίζει την ύπαρξή του θύτη. 3η εικόνα: Πάλι πόλεμο. Η προετοιμασία τελείωσε και τελικά ορμούν.

ΕΞ.Α 32: Η γνωριμία 2 ανθρώπων, οι αλληλοεπιδράσεις και η τελική συνύπαρξη.

ΕΞ.Α 34: Η ιστορία που μου γεννήθηκε είναι αυτή που περιγράφω στη φόρμα της 1ης ακρόασης. Καθώς σε αυτή τη φόρμα δεν υπάρχει εισαγωγικό σημείωμα, ούτε τίτλος σε αφήνει να σκεφτείς χωρίς περιορισμούς και αυτό είναι θετικό.

ΕΜ.Α 1: Η τροφική αλυσίδα στη φύση και ο νόμος του ισχυρού. Θηρευτής - θύμα.

ΕΜ.Α 2: Θα μπορούσε να είναι μια ιστορία τρόμου ή καταστροφικής εισβολής που άφησε πίσω της μια νέα μελαγχολική πραγματικότητα.

ΕΜ.Α 6: Μια άλλη εκδοχή του θα ήταν η αποτύπωση σε ζωγραφικό πίνακα του έργου ενός σουρεαλιστικού ζωγράφου.

ΕΜ.Α 12: Γιατί να το κάνω; Η ακρόαση είναι αποδοχή ενός δώρου.

ΕΜ.Α 16: Θα μπορούσε να περιγράφει την εσωτερική πάλη ενός ανθρώπου με

τον ίδιο του τον εαυτό, καθώς προσπαθεί να απαλλαγεί ενδεχομένως από τα πάθη του.

ΕΜ.Α 17: Το ότιδήποτε! Από παραδοσιακός χορός ή τραγούδι, μέχρι και θεατρική ή κινηματογραφική μουσική.

ΕΜ.Α 18: Θεωρώ πως με την ίδια μουσική θα μπορούσε να γίνει ένα έργο που να περιγράφει μια μεσαιωνική εποχή.

ΑΠ.Α 1: Πλοκή κινηματογραφικού έργου. Υπάρχει μυστήριο, ανησυχία, αλλά και ηρεμία. Έχεις αγωνία για το τί θα συμβεί. Ο πρωταγωνιστής βρίσκεται σε κάποιου είδους αναζήτηση.

ΑΠ.Α 5: Θα μπορούσε να είναι μια ταινία δράσης.

ΑΠ.Α 6: Θα μπορούσε να καλύψει μουσικά κάποιο θεατρικό έργο που αναπαριστά μια ιστορία ενός ανθρώπου στην οποία εμπλέκονται όλα τα συναισθήματα και στο τέλος δίνεται μια λύση, δημιουργώντας ανακούφιση και γνώση στον θεατή.

ΑΠ.Α 9: Μουσική για κινηματογράφο.

ΑΠ.Α 10: Θα μπορούσε να είναι το ταξίδι της ζωής. Η γέννηση, ο έρωτας, ο θάνατος.

Οι παραπάνω αφηγήσεις συνοψίζονται και συζητούνται στην παράγραφο.

8.12 Αποτελέσματα τελικού ερωτηματολογίου ακροάσεων

Οι ερωτήσεις του τελικού ερωτηματολογίου ακροάσεων αναφέρονται στην παράγραφο 5.3.6. Για λόγους συντομίας, στις παρακάτω αναφορές κωδικοποιήθηκαν με τη συντόμευση γράμματος «Τ» και αριθμού ανάλογα με τη σειρά που παρουσιάστηκαν. (βλέπε παράρτημα)

Στα ερωτήματα Τ1 και Τ4, παρατηρήθηκαν οι ίδιες απόψεις όπως έχουν περιγραφεί στην προηγούμενη παράγραφο ως απαντήσεις για το 3^ο ερώτημα της 2^{ης} ακρόασης. Ανάλυση και συσχετισμός αυτών περιγράφεται στην παράγραφο ... Μέσω των ερωτημάτων Τ2 και Τ3, διαπιστώθηκε ότι οι ακροατές αναγνώρισαν και σχολίασαν

τα ηχοχρώματα που έχουν χρησιμοποιηθεί και στις δύο εκδοχές του έργου. Η ανάλυση αυτών περιγράφεται παρακάτω.

Τα αποτελέσματα του ερωτήματος T5 έχουν κοινές αναφορές με τα ερωτήματα των δύο ακροάσεων. Αυτά κωδικοποιήθηκαν και οι σύγκρισή τους παρουσιάζεται στην ανάλυση. Ομοίως, για τα ερωτήματα T6, T7, T9 και T10 για το τί θεωρήθηκε άστοχο ή συναρπαστικό, ενδιαφέρον ή αδιάφορο και για το ποιά εκδοχή άρεσε περισσότερο (T8).

Η χρήση ηλεκτρονικού υλικού αποτελεί ένα από τα σημαντικά στοιχεία της έρευνας. Η κατανόησή του ή όχι ή τα συναισθήματα που δημιουργήθηκαν αναλύονται και συσχετίζονται με τα παρεμφερή ερωτήματα. Τα συμπεράσματα συνοψίζονται στην παράγραφο

Η επόμενη ομάδα ερωτήσεων αφορά γενικότερα το ιδίωμα της μουσικής, αν το ακροατήριο είναι θετικό ή όχι προς τη ζωντανή εκτέλεση του έργου ή άλλων του είδους ή ακόμη και αν έχουν παρακολουθήσει παρόμοιες συναυλίες, απασχόλησε ιδιαίτερα την ερευνήτρια. Αποτελέσματα και προβληματισμοί δίνονται στη συνέχεια και απαντούν μια από τις υποθέσεις της έρευνας.

8.13 Αποτελέσματα 3^{ης} ακρόασης και ερωτηματολογίου εξειδικευμένων

Η 3^η ακρόαση τέθηκε στην έρευνα ως προαιρετική και βοηθητική για τη συμπλήρωση του ερωτηματολογίου του εξειδικευμένου ακροατηρίου.

Αξίζει να σημειωθεί ότι το μεγαλύτερο ποσοστό της ομάδας ΕΞ.Α δεν χρειάστηκε την 3^η ακρόαση αλλά συμπλήρωσαν το ακόλουθο ερωτηματολόγιο. Μερικοί χρησιμοποίησαν την ακρόαση μόνο ως ανάγκη να συμπληρώσουν τις σκέψεις που είχαν εκθέσει στις πρώτες ακροάσεις και να αναφερθούν κυρίως στο βασικό ερώτημα της ακρόασης αυτής, περί δομικών στοιχείων και σε ποιά εκδοχή είναι πιο ευδιάκριτα. Συμπληρωματικά παρακάτω αναφέρονται σκέψεις για αυτό:

ΕΞ.Α. 2: *Και στις δύο εκδοχές είναι ευδιάκριτα.*

ΕΞ.Α. 6: *Ναι. Στην πρώτη εκδοχή για εμένα είναι πιο ξεκάθαρα.*

ΕΞ.Α. 10: *Ναι. Και στις δύο το ίδιο. Το θέμα είναι πολύ χαρακτηριστικό.*

0:44, 3:01, 7:00

ΕΞ.Α. 13: *Η μελωδική / ρυθμική δομή στο 0.43 είναι βασικό στοιχείο του έργου, αν και παραλλαγμένο μετά, ακολουθείται στο 1.27 από σόλο δραματικά σημεία, στο 3ο λεπτό έχουμε επανεμφάνιση μέχρι το 3.44, και επίσης στο 5.52, και στο 6.54 πιο έντονο. Η ακρόαση του μέρους χωρίς τα ηλεκτρονικά, κάνει τα δομικά στοιχεία πιο ευδιάκριτα, λόγω της μοτιβικής “καθαρότητας” σε σχέση με τη συνύπαρξη των ηλεκτρονικών μερών.*

ΕΞ.Α. 23: *Αναγνώρισα πολλά σημεία που επαναλαμβάνονται μέσα στο έργο. Επίσης, μου έκανε εντύπωση που άκουσα ένα σημείο μόνο μια φορά, το σημείο με τους ήχους του κρουστού “των κρεμαστών της βεράντας”.*

ΕΞ.Α. 26: *Και στις δύο περιπτώσεις το δομικά στοιχεία ήταν ευδιάκριτα. Με τα ηλεκτρονικά άλλαξε ο τρόπος αφήγησης.*

Τα αποτελέσματα του ερωτηματολογίου των εξειδικευμένων ακροατών συνοψίστηκαν, αναλύθηκαν και παρουσιάζονται ως συσχετισμένα με τις υποθέσεις της έρευνας.

8.14 Συμπέρασμα Κεφαλαίου

Ολοκληρώθηκε η καταγραφή, συγκέντρωση, κατηγοριοποίηση και ομαδοποίηση των θέσεων του ακροατηρίου. Το υλικό που συγκεντρώθηκε είναι μεγάλου όγκου και ιδιαίτερης βαρύτητας. Αναφέρθηκαν στην παρούσα μελέτη, αυτά που ακόμη και με την απλή παράθεσή τους δίνουν σαφή εικόνα και απάντηση στις υποθέσεις της έρευνας.

Κεφάλαιο 9

Συζήτηση

9.1 Εισαγωγή

Με την ολοκλήρωση των ακροάσεων όλων των συμμετεχόντων ακροατών, ακολούθησε επικοινωνία, γραπτή ή προφορική, μεταξύ αυτών και της ερευνήτριας. Τα αποτελέσματα που προέκυψαν και έχουν συμπεριληφθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο με την παράθεση των σκέψεων, ιδεών και επιλογών δίνουν ταυτόχρονα μια εκτενή δραματουργική καταγραφή και συμπληρώνουν το επικοινωνιακό συνεχές του ακροατηρίου με τη δημιουργό. Δημιουργείται παράλληλα μια σχέση των αρχικών προθέσεων της δημιουργού με την τελική πρόσληψη των έργων από το ακροατήριο.

9.2 Πρόθεση τίτλου, έργου και εκτίμησης εκδοχών

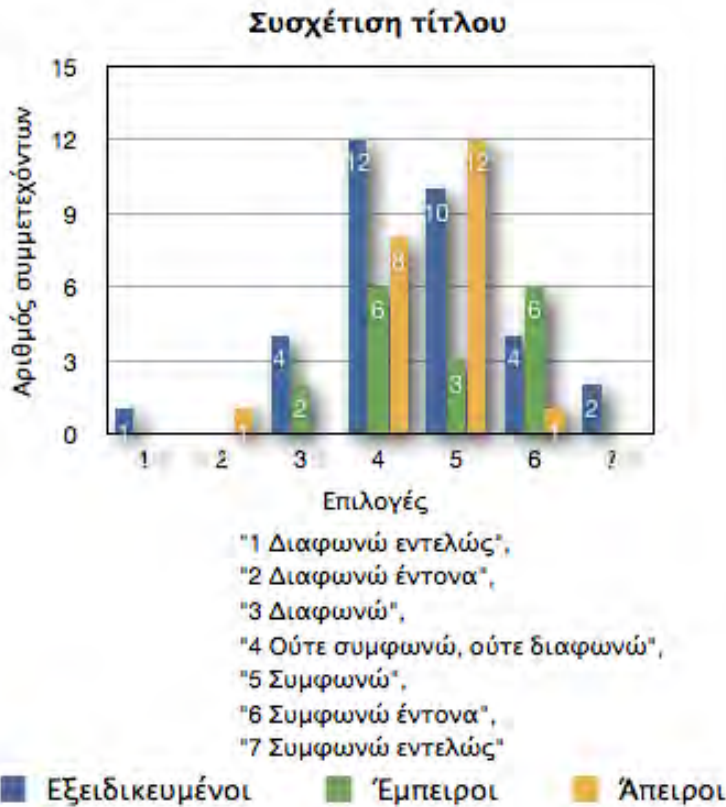
Στο ερωτηματολόγιο συμμετοχής δίδεται το ερώτημα στους ακροατές να απαντήσουν αν συσχετίζουν τον τίτλο της σύνθεσης με τη μουσική του έργου.

Δείγμα N=74	Συσχέτιση τίτλου
1	1
2	1
3	6
4	26
5	25
6	11
7	2

Σχήμα 33

Το μεγαλύτερο ποσοστό (33.78%) απάντησε ότι συσχετίζει τον τίτλο με το έργο. Αν δεν εξετάσουμε το βαθμό της συσχέτισης αλλά αν ναι ή όχι, παρατηρούμε ότι: το 51,35% συσχετίζει, το 35.13 % δεν το επηρεάζει και μόλις το 13.52 % δεν το συσχετίζει καθόλου. Οι απαντήσεις που δόθηκαν αναλύονται σχηματικά:

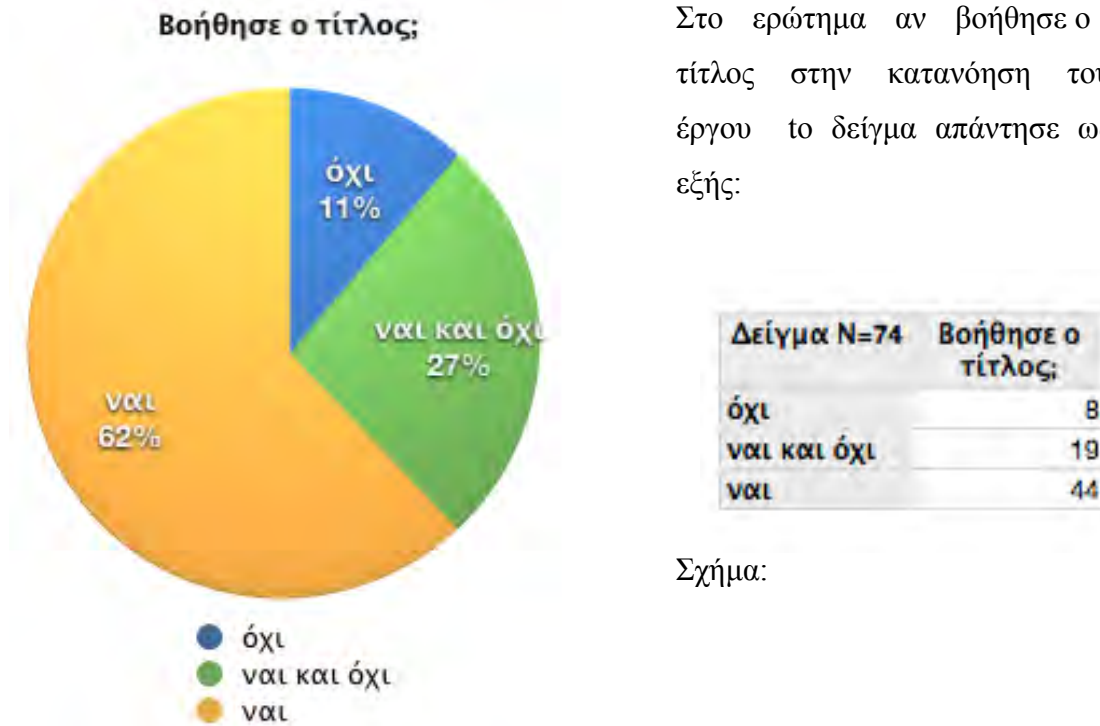
Σε ιστόγραμμα με την κλίμακα των επτά σταδίων από το Διαφωνώ εντελώς (1) έως το Συμφωνώ εντελώς (7).



Σχήμα 34

Σχήμα 35: Συσχέτιση κατά ποσοστά.





Σχήμα 36

Η σύγκριση των δύο ερωτημάτων απεικονίζεται στο σχήμα:



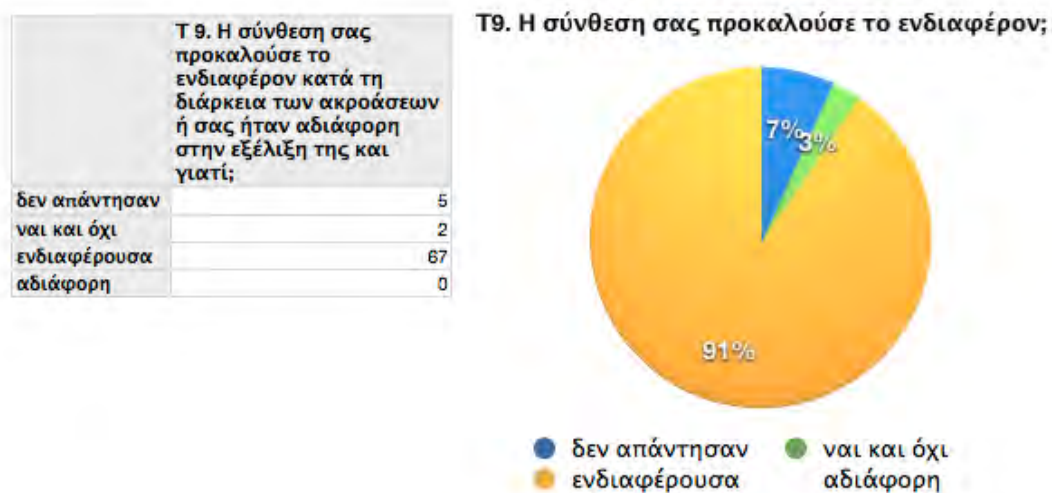
Ένα μεγάλο ποσοστό απάντησε ότι ο τίτλος βοήθησε.

Συνοψίζοντας τις αφηγήσεις των συμμετεχόντων και κωδικοποιώντας τα αποτελέσματα κατά είδος, διαπιστώθηκε ότι μεγάλο μέρος των ακροατών δήλωσε ότι η μουσική θα μπορούσε να γίνει επένδυση σε μία κινηματογραφική ταινία, ντοκυμαντέρ ή θεατρικού έργου.



Σχήμα 38

Στο ερώτημα αν η σύνθεση προκαλούσε το ενδιαφέρον κατά την ακρόαση τα αποτελέσματα αποτυπώνονται:



Σχήμα 39

Το θετικό αποτέλεσμα αυτού του ερωτήματος είναι πως κανένας από τους συμμετέχοντες δεν βρήκε το έργο αδιάφορο. Αντιθέτως ένα μεγάλο ποσοστό 91% κατέγραψε ότι η σύνθεση ήταν ενδιαφέρουσα.

Πολύ κοντά ήρθαν τα αποτελέσματα στο ερώτημα ποιά εκδοχή άρεσε περισσότερο.

Τ Β. Ποιά εκδοχή σας άρεσε περισσότερο. Θα προτιμούσατε και τις δύο εκδοχές; Αιτιολογείστε τους λόγους.	
χωρίς ηλεκτρονικά	20
με ηλεκτρονικά	22
και οι 2 εκδοχές	32

Τ 8. Ποιά εκδοχή σας άρεσε περισσότερο.



Σχήμα 40

9.3 Συζήτηση

Κατά την ανάλυση, επισημάνθηκαν και αναλύθηκαν τα στοιχεία εκείνα που στηρίζουν την καθιέρωση του έργου στο χώρο του. Τα αποτελέσματα έδειξαν ότι το έργο χαίρει της συνολικής αποδοχής του ακροατηρίου, τόσο στην εκδοχή χωρίς ηλεκτρονικά όσο και στην εκδοχή με ηλεκτρονικά. Αποδεικνύεται ότι η σχέση συνθέτη – ερμηνευτή – ακροατή μπορεί να εξελιχθεί σε μια ισχυρή σχέση και η μουσική να επικοινωνεί με κάθε μορφή της ή μέσο.

9.4 Προοπτική έρευνας

Η έρευνα προβλέπεται να χρησιμοποιηθεί από την ερευνήτρια – συνθέτρια στη συνθετική της δραστηριότητα με στόχευση τόσο ευρύτερου ακροατηρίου, όσο και με πρόθεση μουσικής εκπαίδευσης του κοινού. Στοχεύει να χρησιμοποιηθεί και από άλλους δημιουργούς ώστε να συγκεντρωθεί βάση εργογραφίας με ανάλυση της πρόθεσης και της πρόσληψης των έργων που περιλαμβάνει και την ενίσχυση του επικοινωνιακού συνεχούς.

9.5 Συμπέρασμα - Ανάλυση SWOT

Η σχηματοποίηση της συζήτησης της έρευνας, των καινοτομιών της διατριβής και της προοπτικής της μπορεί να αποδοθεί με τη SWOT (Strengths Weaknesses Opportunities Threats) ανάλυση. Μέσω αυτής εμφανίζονται οι αδυναμίες και απειλές της έρευνας (Σχήμα 41).

<p style="text-align: center;">ΔΥΝΑΤΑ ΣΗΜΕΙΑ</p> <ul style="list-style-type: none"> • Εντάσσεται στις λιγοστές έρευνες με μουσικό υλικό της σύγχρονης εργογραφίας • Η μη ύπαρξη ανάλογης έρευνας με χρήση ολοκληρωμένου πρωτότυπου έργου. • Η χρήση ολοκληρωμένου έργου ηλεκτροακουστικής μουσικής τέχνης • Σύγκριση δύο εκδοχών έργου ως αυτοτελή έργα • Χρήση διαδραστικού ιστοτόπου στη διαδικασία της έρευνας • Δυνατότητα επέκτασης του ιστοτόπου για διεύρυνση της έρευνας σε άλλα πεδία • Δυνατότητα επιλογής του χρόνου πρόσβασης χρηστών κατ' επιθυμία του • Δυνατότητα χρήσης εξοπλισμού ακρόασης της αρεσκείας του • Δυνατότητα συμμετοχής ακροατών από διαφορετικές χώρες και διαφορετικής κατάρτισης • Συμμετοχή ακροατών χωρίς σχετική εμπειρία ακρόασης έργων λόγιας μουσικής • Χρήση μεθοδολογίας και αποτελεσμάτων σε άλλες έρευνες 	<p style="text-align: center;">ΑΔΥΝΑΜΙΕΣ</p> <ul style="list-style-type: none"> • Χρήση της εφαρμογής με χαμηλών προδιαγραφών εξοπλισμό αναπαραγωγής από τον ακροατή και εξαγωγή λανθασμένων αποτελεσμάτων . • Μη στατιστική ερμηνεία των αποτελεσμάτων.
<p style="text-align: center;">ΕΥΚΑΙΡΙΕΣ</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ζήτηση από ομάδες στόχου διαφορετικών προτιμήσεων και γνώσεων στα αντικείμενα μουσικής και πολυμέσων • Δυνατότητα διεύρυνσης της εφαρμογής και σε χώρους παραστατικών τεχνών (με χρήση μουσικής σε οπτικό υλικό) • Στόχευση ευρύτερου σε αριθμό και κατηγορίες ακροατηρίου • Θετική εκτίμηση από τους συμμετέχοντες της πρώτης εφαρμογής • Θετική αντιμετώπιση από μεγάλο μέρος κοινού - επισκεπτών και μουσικών του ιστοτόπου • Μέσο εκπαίδευσης κοινού • Διάδοση έργων του μουσικού είδους που επιλέγουμε κάθε φορά προς έρευνα 	<p style="text-align: center;">ΑΠΕΙΛΕΣ</p> <ul style="list-style-type: none"> • Δημιουργία λειτουργίας εφαρμογής από συνθέτες εμπορικής μουσικής • Αλλοίωση των αποτελεσμάτων της έρευνας • Απώλεια των πνευματικών δικαιωμάτων των μουσικών έργων

Αποδεικνύεται με το παραπάνω σχήμα ότι η παρούσα διατριβή μπορεί να αποτελέσει μεθοδολογικό μοντέλο για άλλες έρευνες καθώς και τα αποτελέσματα αυτής να μετατραπούν σε θέματα αναλύσεων και νέας διερεύνησής τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Alvesson, M. and Sköldbberg K. (2000). *Reflexive Methodology – New Vistas for Qualitative Research*. London: Sage PublicationsFrancois Bayle (1993)
- Barrière, F. (1996). *Reflections on the state of electroacoustic music today: aesthetic evaluation and relation with the public*. *Proceedings: International Academy of Electroacoustic Music/Bourges*. (Bermudez 2008)
- Beerends, J.K. & Houtsma, A.J.M. 1989 *Pitch motion with random chord sequences*, *Journal of the Acoustical Society of Araerica* Springer Press
- Berenguer, J. M. (1996). *On the necessity of defining electroacoustic music*. *Proceedings:International Academy of Electroacoustic Music/Bourges*
- Bodin, L. Gunnar (1997). *Aesthetic Profile Mapping - An Outline of a Practical Aesthetic Analysis*. *Proceedings: International Academy of Electroacoustic Music/Bourges*
- Braque, G. *Η μέρα και η νύχτα* (Τετράδια 1917 - 1955)
- Bridger, M. (1989). *An approach to the analysis of electroacoustic music derived from empirical investigation and critical methodologies of other disciplines*. *Contemporary Music Review*. Vol. 3
- Camilleri, L. and Smalley, D. (1998). *The Analysis of Electroacoustic Music: Introduction*. *Journal of New Music Research*. Vol. 27
- Chadabe, J. (2004). *Electronic music and life*. *Organised Sound*. Vol. 9, No. 1, 3-6.
- Chadabe, J. (2004). *Look around and get engaged*. *Organised Sound*. Vol. 9,
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. NY: Columbia University
- Clozier, C. (1996). *The aesthetic situation and outlook of electroacoustic music. Related question: a definition of electroacoustic music*. *Proceedings: International Academy of Electroacoustic Music/Bourges*. Vol. 1, 31-42.
- Clozier, C. (1997). *Analysis in Electroacoustic Music*. *Proceedings: International Academy of Electroacoustic Music/Bourges*. Vol. 2,
- Cuddy, Cohen & Mewhort (1981), by Deutsch, D. (1995) *The Psychology of Music, Second Edition*by Academic Press

Cohen & Miller (1979), Deutsch, by D. (1995) *The Psychology of Music, Second Edition* by Academic Press

Cohen, Manion, Morrison, (2000). *Research Methods in Education*

Clarke, (1987). by Deutsch, D. (1995) *The Psychology of Music, Second Edition* by Academic Press

Darwin & Ciocca, (1992) by Deutsch, D. (1995) *The Psychology of Music, Second Edition* by Academic Press

Delalande, F. (1998). *Music Analysis and Reception Behaviours: Sommeil* by Pierre Henry. *Journal of New Musical Research*. Vol. 27,

Deliège, C. (1989a). *On form as actually experienced*. *Contemporary Music Review*. Vol. 4,

Denzin, N. and Lincoln, Y. (Eds.). (2003). *The Landscape of Qualitative Research: Theories and issues*. (Second Edition). London: Sage.

Deutsch, D. (1995) *The Psychology of Music, Second Edition* by Academic Press

Dey, I. (1999). *Grounding grounded theory: Guidelines for qualitative inquiry*. San Diego: Academic Press.

Dilley LC, McAuley JD (2008) *Distal prosodic context affects word segmentation and lexical processing*. *J Mem Lang*

Dowling (1978) by Deutsch, D. (1995) *The Psychology of Music, Second Edition* by Academic Press

DOWLING, W. J.(1993). *Scale and contour: Two components of a theory of memory for melodies*. *Psychological Review*

Uberto Eco (1971), *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*

Edmonds, E. (2010) *Human Computer Interaction, Art and Experience*

Evans, P., & Schubert, E. (2008). *Relationships between expressed and felt emotions in music*. *Musicae Scientiae*

Emmerson, S. (2000b). *Losing touch?: the human performer and electronics*. Emmerson, S. (Ed.). *Music, Electronic Media and Culture*. Aldershot: Ashgate

- Koelsch, S. (2005) *Interaction between syntax processing in language and in music*
- Kolber, D. (2002) *Hildegard Westekamp's Kits Beach Sounwalk*, Organised Sound, Vol7
- Krumhansl, C. (1990), *Cognitive Foundations of Musical Pitch*, Oxford University Press
- Krumhansl, C. (1997). *Psychology of Music: From Sound to Significance*,
- Karbusicky, V. (1986). *Electronic music and the listener*. The World of Music
- Landy, L. (1990). *Is more than three decades of computer music reaching the public it deserves?*. Proceedings: International Computer Music Conference, Glasgow.
- Landy, L. (1991). *What's the Matter with Today's Experimental Music? - Organized Sound Too Rarely Heard*. Chur: Harwood.
- Landy, L. (1994a). *Experimental Music Notebooks*. London: Harwood.
- Landy, L. (1994b). The 'something to hold on to factor' in timbral composition. *Contemporary Music Review*. Vol. 10, No. 2.
- Landy, L. (1999). *Reviewing the musicology of electroacoustic music: a plea for greater triangulation*. Organised Sound. Vol. 4, No. 1.
- Landy, L. (2001). *Measuring Intention against Reception in Electroacoustic Music: a new opportunity for analysis*. Proceedings: International Computer Music Conference, Havana.
- Landy, L. and Weale, R. (2003). *Measuring Intention against Reception in Electroacoustic Music*. SAN [Sonic Arts Network] - Diffusion, No. 10, October. 2-6. (Originally a paper read at the SEA2003, Scarborough Electroacoustic Music Festival/Conference in Scarborough, UK).
- Landy, L. (2004). *Organised Sound*. Vol. 9, No. 3.
- Landy, L. (2005) *Investigating Compositional Intent and Reception: Two Case Studies – Prochaine Station by Christian Calon and Claude Schryer and Valley Flow by Denis Smalley*. In Simoni, M. (Ed.). *Analytical Methods of Electroacoustic Music*. NY: Routledge.
- Leeuwen, V. (1999). *Speech, Music, Sound*. London: Macmillan
- Loke, L. & Khut, G. (2014). *Intimate Aesthetics and Facilitated Interaction*, Springer

- McCartney, A. (2000a). *Sounding Places with Hildegard Westerkamp*. PhD thesis,
- Michon, J. A. (1978). *The making of the present: a tutorial review*. In J. Requin (Ed.), *Attention and performance VII*
- Molino, J. (1984). *Esquisse d'une sémiologie de la poésie. La petite revue de philosophie*. Vol. 6,
- Molino, J. (1990). "Musical fact and the semiology of music." *Musical analysis*
- Monelle, R (1992) *Linguistics and semiotics in music*
- Nachmias, D. 1992 *Research methods in the social sciences* New York: St. Martin's Press
- Eygene Narmour (1990). *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity*
- Jaques Nattiez (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*
- Nattiez, J-J. (1990). *Music and Discourse-Towards a Semiology of Music*. NJ: Princeton University Press.
- Norris, M. (1999). Reinstating Interpretation - The status of analysis in an electroacoustic context. *Proceedings: Australian Computer Music Conference*
- O'Reilly, S. (2009) *The body in contemporary art*. Thames & Hudson, London
- Paynter, J., Howell, T., Orton, R. and Seymour, P. (Eds.). *Companion to Contemporary Musical Thought – Volume 1*. London: Routledge.
- Plummer, K. (1983). *Documents of Life: An Introduction to the Problems and Literature of a Humanistic Method*, London: Unwin Hyman.
- Proy, G. (2002). *Sound and sign*. Organised Sound. Vol. 7,
- Saldana, J. (2009). *The Coding Manual for Qualitative Researcher,s* SAGE Publications Led
- Saltz, D. Z. (1997), *The art of inteaction: Inteactivity, performativity and computers*, Philosophy Documentation Center
- Schlaug G (2009). *Music, musicians, and brain plasticity*. In: Hallam S, Cross I, Thaut M (eds), *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford: Oxford University Press
- Schneider P, Scherg M, Dosch HG, Specht HJ, Gutschalk A, Rupp A (2002). *Mor-*

phology of Heschl's gyrus reflects enhanced activation in the auditory cortex of musicians. Nat Neurosci

Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.

Scherer, K. (1987). *The Relationship of Emotion to Cognition: A Functional Approach to a Semantic Controversy*

Schwandt, T. (2003). *Three Epistemological Stances for Qualitative Inquiry: Interpretivism, Hermeneutics and Social Constructionism*. In Denzin, N. and Lincoln, Y. (Eds.). *The Landscape of Qualitative Research: Theories and issues*. (Second Edition). London: Sage

Shepherd, J. (1992). *Music as Cultural Text*. In Paynter, J., Howell, T., Orton, R. and Seymour, P. (Eds.). *Companion to Contemporary Musical Thought – Volume 1*. London: Routledge.

Shepherd, J. and Wicke, P. (1997). *Music and Cultural Theory*. Cambridge: Polity Press.

Sloboda, J. (1983) *Acquisition of Symbolic Skills* (Proceedings of a NATO Human Factors Programme Conference, Keele, July 1982). New York: Plenum Press Inc.

Sloboda, J. (1985) *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford University Press

Smalley, D. (1986). *Spectro-morphology and structuring processes*. In Emmerson, S. (Ed.). *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan.

Smalley, D. (1992). *The listening imagination: Listening in the electroacoustic era*.

Smalley, D. (1997). *Spectromorphology: explaining sound shapes*. Organised Sound. Vol. 2, No. 2

Stefani, E. (1976) *Potassium and calcium conductance in slow muscle fibres of the toad*.

Strauss, A. (1987). *Qualitative Analysis for Social Scientists*

J. Tenney and L. Polansky, (1980). *Temporal Gestalt Perception in Music*, *Journal of Music Theory*,

Trainor, B.T. (2002). *Post-modernism, truth and social work Australian Social Work/ September 2002, Vol. 55*

Truax, B. (1999). *Letter to a twenty-five-year old electroacoustic composer*. Organ-

ised Sound. Vol. 4, No. 3, 147-150.

Truax, B. (2000a). *The aesthetics of computer music: a questionable concept reconsidered*. Organised Sound. Vol. 5

Valery, P. (1945). *Leçon inaugurale du cours de poétique au Collège de France*. Varieties V.

Vicario, D.S. (1982). *The Psychology of Music* edited by Diana Deutch

Weale, R. (2005). *The Intention/Reception Project*. Dissertation Thesis. De Montfort University, Leicester.

Windsor, W. L. (1994). *Using Auditory Information for Events in Electroacoustic Music*. Contemporary Music Review. Vol. 10

Windsor, W. L. (1995). *A Perceptual Approach to the Description and Analysis of Acousmatic Music*.

Windsor, W. L. (2000). *Through and around the acousmatic: the interpretation of electroacoustic sounds*. In Emmerson, S. (Ed.). *Music, Electronic Media and Culture*. Aldershot: Ashgate

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

Πίνακας σελίδας.....	102
Πίνακας σελίδας.....	103
Πίνακας σελίδας.....	104
Πίνακας σελίδας.....	105
Πίνακας 2 σελίδας	105
Πίνακας 3 σελίδας.....	105
Πίνακας σελίδας.....	106
Πίνακας σελίδας.....	107
Πίνακας σελίδας.....	108
Πίνακας 2 σελίδας.....	108
Πίνακας σελίδας.....	109
Πίνακας 2σελίδας.....	109
Πίνακας σελίδας.....	111
Πίνακας 2 σελίδας.....	111
Πίνακας 3 σελίδας.....	111
Πίνακας σελίδας.....	112
Πίνακας 2 σελίδας.....	112
Πίνακας σελίδας.....	113
Πίνακας σελίδας.....	114
Πίνακας σελίδας.....	115
Πίνακας σελίδας.....	116
Πίνακας σελίδας.....	117
Πίνακας σελίδας.....	118
Πίνακας 2 σελίδας.....	118
Πίνακας σελίδας.....	119
Πίνακας σελίδας.....	120
Πίνακας 2 σελίδας.. ..	120
Πίνακας σελίδας.....	121
Πίνακας 2σελίδας.....	121
Πίνακας σελίδας.....	122
Πίνακας σελίδας.....	123

Πίνακας σελίδας.....	124
Πίνακας 2 σελίδας.....	124
Πίνακας σελίδας.....	125
Πίνακας 2 σελίδας.....	125
Πίνακας σελίδας.....	126
Πίνακας σελίδας.....	127

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΧΗΜΑΤΩΝ

Σχήμα 1: (Nattiez, 1990)	28
Σχήμα 2: (Nattiez, 1990).....	28
Σχήμα 3: (Weale, 2005)	30
Σχήμα 4: (Weale, 2005).....	31
Σχήμα 5: Απεικόνιση του επικοινωνιακού συνεχούς (Nattiez, 1990)	40
Σχήμα 6:	57
Σχήμα: 7.....	78
Σχήμα: 8.....	78
Σχήμα: 9.....	79
Σχήμα: 10.....	79
Σχήμα: 11.....	80
Σχήμα: 12.....	81
Σχήμα 13: Χρήση plugin Duy dat val	82
Σχήμα 14: Χρήση plugin ML4000 της Mc dsp	83
Σχήμα 15: Στερεοφωνία και output -3 db.....	83
Σχήμα 16 με τη ρύθμιση των hertz	84
Σχήμα 17 με τη ρύθμιση ανά seconds.....	84
Σχήμα 18: Έργο Συνειρμοί χωρίς ηλεκτρονικό υλικό.	85
Σχήμα 19: με την καταγραφή των άρτιων ανώτερων αρμονικών	85
Σχήμα 20: Έργο με ηλεκτρονικό υλικό. Αποτυπώνονται οι ανώτερους άρτιους αρμονικούς.	86
Σχήμα 21: Έργο με ηλεκτρονικό υλικό. Αποτυπώνονται οι θεμέλιοι αρμονικοί.	86
Σχήμα 22	91
Σχήμα 23	92

Σχήμα 24	92
Σχήμα 25	93
Σχήμα 26	93
Σχήμα 27.....	94
Σχήμα 28.....	94
Σχήμα 29.....	95
Σχήμα 30.....	96
Σχήμα 31.....	99
Σχήμα 32 ..	100
Σχήμα 33	128
Σχήμα 34	129
Σχήμα 35	129
Σχήμα 36 ..	130
Σχήμα 37.	130
Σχήμα 38.	131
Σχήμα 39.	131
Σχήμα 40	132
Σχήμα 41.	133

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

1.

**ΕΝΤΥΠΟ ΔΗΛΩΣΗΣ - ΔΕΣΜΕΥΣΗΣ
ΓΙΑ ΤΗ ΔΙΑΦΥΛΑΞΗ ΚΑΙ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ
ΕΥΑΙΣΘΗΤΩΝ ΠΡΟΣΩΠΙΚΩΝ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ
ΓΙΑ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΣΕ ΕΡΕΥΝΑ**

ΤΙΤΛΟΣ ΕΡΕΥΝΑΣ:

Συμμετοχική μουσική δημιουργία με χρήση τεχνολογιών.
Αντιληπτικότητα, πρόθεση και πρόσληψη πρωτότυπου μουσικού έργου
με χρήση ή μη ηλεκτρονικού υλικού.

Ημερομηνία

Αγαπητέ

Είμαι μουσουργός και διεξάγω ερευνητική μελέτη στο πλαίσιο μεταπτυχιακής διατριβής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, του τμήματος Μουσικών Σπουδών, κατεύθυνσης Μουσικής Τεχνολογίας.

Ζητώ τη συμμετοχή σας στην έρευνα, η οποία θα περιλαμβάνει ακρόαση έργου σε δύο διαφορετικές εκδοχές και απάντηση ερωτηματολογίων. Η διαδικασία θα επαναληφθεί τρεις φορές με διαφορά μισής ώρας ανάμεσα στις ακροάσεις. Η διαδικασία προβλέπεται να διαρκέσει συνολικά, περίπου δύο ώρες.

Η συμμετοχή σας στη μελέτη αυτή είναι εθελοντική. Το όνομά σας θα κωδικοποιηθεί και δεν πρόκειται να δη μοσιευθεί. Τα αποτελέσματα της ερευνητικής μελέτης ενδέχεται να δημοσιευθούν, αλλά το όνομά σας δεν θα χρησιμοποιηθεί ούτε θα κοινοποιηθεί.

Στο πλαίσιο της έρευνας αναλαμβάνω να απομαγνητοφωνήσω και να επεξεργαστώ κείμενα, ψηφιακά μηνύματα και ηχητικά δεδομένα που προέρχονται από την ερευνητική διαδικασία.

Από τη στιγμή που θα παραλάβω τα εν λόγω δεδομένα, θεωρούμαι η μοναδική υπεύθυνος επεξεργασίας αυτών και σύμφωνα με τον Ν. 2472/1997 ως υπεύθυνη επεξεργασίας, δεσμεύομαι από το απόρρητο που προβλέπει ο νόμος.

Τα ερωτηματολόγια, τα κείμενα και τα ηχητικά δείγματα που θα χρησιμοποιηθούν στην έρευνα, αποτελούν πνευματική ιδιοκτησία μου και απαγορεύεται η αναδημοσίευση, η αναμετάδοση, η κοινοποίηση ή η χρήση τους χωρίς τη συγκατάθεσή μου.

Εάν έχετε οποιοσδήποτε ερωτήσεις σχετικά με την έρευνα, παρακαλώ καλέστε με ή στείλτε μου μήνυμα στο ηλεκτρονικό ταχυδρομείο μου.

Η επιστροφή των ερωτηματολογίων θα θεωρηθεί ως συγκατάθεσή σας για συμμετοχή στην έρευνα.

Σας ευχαριστώ για τη συμμετοχή σας.

Με εκτίμηση

Ελένη Σκάρκου

2.

ΕΝΤΥΠΟ ΣΥΓΚΑΤΑΘΕΣΗΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗΣ ΣΕ ΕΡΕΥΝΑ

ΤΙΤΛΟΣ ΕΡΕΥΝΑΣ:

Συμμετοχική μουσική δημιουργία με χρήση τεχνολογιών.
Αντιληπτικότητα, πρόθεση και πρόσληψη πρωτότυπου μουσικού έργου
με χρήση ή μη ηλεκτρονικού υλικού.

Η παρούσα έρευνα διεξάγεται στο πλαίσιο μεταπτυχιακής διατριβής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών του τμήματος Μουσικών Σπουδών κατεύθυνσης Μουσικής Τεχνολογίας, της μουσουργού Ελένης Σκάρκου.

Σκοπός της έρευνας είναι η διερεύνηση της αντιληπτικότητας δομικών στοιχείων μουσικού έργου με χρήση ηλεκτρονικού υλικού καθώς και των συναισθημάτων και σκέψεων που προκαλεί το έργο στον ακροατή.

Η συμμετοχή σας στην έρευνα αυτή και τα αποτελέσματα αυτής θα αποτελέσουν πολύτιμη συνεισφορά στην μετέπειτα εργογραφία της ερευνήτριας - μουσουργού. Επιπροσθέτως, τα αποτελέσματα θα συμβάλλουν σε παρεμφερείς έρευνες που θα ακολουθήσουν και θα βασιστούν στην παρούσα.

Θα σας ζητηθεί η απάντηση ερωτηματολογίου για την κατάταξή σας σε ομάδα ακροατηρίου και η απάντηση ερωτηματολογίου μετά από ακρόαση έργου σε δύο διαφορετικές εκδοχές του και διάρκειας οκτώ λεπτών η κάθε μία. Η διαδικασία της ακρόασης θα επαναληφθεί τρεις φορές με ενδιάμεσο κενό μέγιστης διάρκειας τριάντα λεπτών. Θα υπάρχουν οδηγίες σε κάθε στάδιο υλοποίησης της έρευνας. Εάν επιθυμείτε, μπορείτε να δώσετε επιπλέον των απαντήσεων των ερωτηματολογίων, στοιχεία σε γραπτή ή προφορική ηχογραφημένη μορφή.

Τα στοιχεία θα παραμείνουν απόρρητα σύμφωνα με τον Ν. 2472/1997 και το έντυπο "δήλωσης - δέσμευσης για τη διαφύλαξη και προστασία ευαίσθητων προσωπικών δεδομένων για συμμετοχή σε έρευνα", το οποίο σας έχει δοθεί υπογεγραμμένο από την ερευνήτρια Ελένη Σκάρκου. Η ερευνήτρια θα αντικαταστήσει το όνομά σας με κωδικό με τη λήξη της διαδικασίας, ώστε να διασφαλισθεί η ανωνυμία σας. Το αρχείο αντιστοίχισης των ονομάτων με τους κωδικούς δεν θα δημοσιευθεί και θα έχει πρόσβαση σε αυτό μόνο η ερευνήτρια. Οι ηχογραφήσεις και τα κείμενα των συμμετεχόντων δεν θα δημοσιευθούν. Οι απαντήσεις θα κωδικοποιηθούν και θα ομαδοποιηθούν, οι συνεντεύξεις θα παραμείνουν ανώνυμες και τα αποτελέσματα της έρευνας θα αποτελούν δεδομένα της ερευνήτριας, η οποία δύναται να τα δημοσιεύσει σε συνέδρια ή επιστημονικά έντυπα, διατηρώντας την προστασία των προσωπικών σας δεδομένων.

Τα ερωτηματολόγια, τα κείμενα και τα ηχητικά δείγματα που θα χρησιμοποιηθούν και θα σας δοθούν, αποτελούν προσωπικά στοιχεία της ερευνήτριας και απαγορεύεται η αναδημοσίευση, η αναμετάδοση, η κοινοποίηση ή η χρήση τους χωρίς τη συγκατάθεση της ερευνήτριας.

Μη διστάσετε να ρωτήσετε οτιδήποτε δεν καταλαβαίνετε, καθ' όλη τη διάρκεια της διαδικασίας.

Διαβάζοντας τα παραπάνω, δηλώνω ότι κατανοώ το σκοπό της έρευνας και τον τρόπο διεξαγωγής και συμφωνώ με τους όρους και τρόπους χρήσης των απαντήσεών μου.

Συναινώ να συμμετάσχω εθελοντικά στην συγκεκριμένη έρευνα.

Ονοματεπώνυμο Συμμετέχοντος
Ημερομηνία

Υπογραφή

3.

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΑ ΕΡΕΥΝΑΣ

ΤΙΤΛΟΣ ΕΡΕΥΝΑΣ:

Συμμετοχική μουσική δημιουργία με χρήση τεχνολογιών.
Αντιληπτικότητα, πρόθεση και πρόσληψη πρωτότυπου μουσικού έργου
με χρήση ή μη ηλεκτρονικού υλικού.

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΤΗΓΟΡΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΩΝ ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΩΝ ΣΕ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ

(Δημιουργία διαδικτυακής φόρμας προς ηλεκτρονική ή έντυπη χρήση)

Διαβάθμιση απαντήσεων:

1. Διαφωνώ εντελώς
2. Διαφωνώ έντονα
3. Διαφωνώ
4. Ούτε Συμφωνώ ούτε Διαφωνώ
5. Συμφωνώ
6. Συμφωνώ έντονα
7. Συμφωνώ εντελώς

Παρακαλώ κυκλώστε την κατάλληλη απάντηση στις ερωτήσεις:

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Αφιερώνω πολύ από τον ελεύθερο χρόνο μου σε μουσικές δραστηριότητες.
2. Μου αρέσει να γράφω για τη μουσική και να αναρτώ τα άρθρα μου στο διαδίκτυο.
3. Όταν ακούω ένα τραγούδι, συνήθως μπορώ να συμμετάσχω.
4. Μπορώ να κρίνω αν κάποιος είναι καλός τραγουδιστής ή όχι.
5. Συνήθως γνωρίζω εάν το τραγούδι που ακούω το ακούω για πρώτη φορά.
6. Μπορώ να τραγουδήσω κάτι που έχω ακούσει λίγο πριν.
7. Με ενδιαφέρουν μουσικά στυλ τα οποία δεν γνωρίζω,
8. Κομμάτια μουσικής σπάνια μου προκαλούν συναισθήματα.
9. Μπορώ να παίξω τις νότες που τραγουδώ μαζί με μια ηχογράφιση.
10. Μου αρέσει να εντοπίζω λάθη σε ερμηνεία ενός τραγουδιού.
11. Μπορώ να συγκρίνω και να συζητώ τις διαφορές από διαφορετικές ερμηνείες ενός έργου.
12. Έχω πρόβλημα να αναγνωρίσω ένα οικείο κομμάτι όταν εκτελείται με διαφορετικό τρόπο ή διαφορετικό καλλιτέχνη.
13. Διαβάζω συχνά ή αναζητώ στο διαδίκτυο θέματα που σχετίζονται με τη μουσική.
14. Συχνά επιλέγω μουσική για να παρακινήσω σε κάτι ή όταν κάτι με ενθουσιάζει.
15. Δεν μπορώ να τραγουδήσω μαζί με κάποιον άλλο που τραγουδάει μια γνωστή μελωδία.
16. Μπορώ να διακρίνω πότε οι άνθρωποι που τραγουδούν ή παίζουν, είναι εκτός ρυθμού.
17. Μπορώ να διευκρινίσω τί είναι διαφορετικό ή ξεχωριστό σε ένα κομμάτι.
18. Μπορώ να περιγράψω για τα συναισθήματα που μου προκαλεί ένα κομμάτι μουσικής.
19. Δεν διαθέτω από το εισόδημά μου για τη μουσική.
20. Μπορώ να διακρίνω όταν κάποιος τραγουδάει εκτός τόνου. (δεν τραγουδάει σωστά).
21. Όταν τραγουδάω, δεν μπορώ να καταλάβω αν τραγουδάω σωστά.
22. Η μουσική είναι ένα είδος εθισμού για μένα. Δεν θα μπορούσα να ζήσω χωρίς μουσική.

23. Δεν μου αρέσει να τραγουδάω στο κοινό γιατί νομίζω ότι θα τραγουδήσω με λάθος τρόπο.
24. Δεν θεωρώ ότι είμαι μουσικός.
25. Παρακολουθώ τη νέα μουσική, καλλιτέχνες και ηχογραφήσεις.
26. Όταν ακούσω μια μελωδία μπορώ να την τραγουδήσω μετά μόνος μου.
27. Όταν ακούσω μια μελωδία μπορώ να την τραγουδήσω μετά από το πέρασμα ωρών.
28. Η μουσική μπορεί να ανακαλέσει μνήμες μου από το παρελθόν.
29. Έχω ασχοληθεί με την πρακτική ενός μουσικού οργάνου για ... ή περισσότερα χρόνια.
30. Εξασκώμαι με το μουσικό όργανο για ή περισσότερες ώρες την ημέρα.
31. Παρακολούθησα ...ή περισσότερες εκδηλώσεις ζωντανής μουσικής ως μέλος ακροατηρίου τους τελευταίους 12 μήνες.
32. Έχω λάβει επίσημη εκπαίδευση θεωρίας της μουσικής για ... ή περισσότερα χρόνια.
33. Έχω εκπαιδευθεί σε ένα μουσικό όργανο για ,, ή περισσότερα χρόνια.
34. Μπορώ να παίξω ένα ή περισσότερα όργανα.
35. Ακούω προσεκτικά τη μουσική για λεπτά ή ώρες ή περισσότερο την ημέρα.
36. ***Ακούω μουσική χωρίς προσοχή για λεπτά ή ώρες ή περισσότερο την ημέρα.
37. Μπορώ να παίξω ... ή περισσότερα μουσικά όργανα.

Σημειώστε ένα από τα παρακάτω που δηλώνουν την κατάστασή σας.

Φοιτητής Εργαζόμενος Αυτοαπασχολούμενος Άνεργος

Ποιό είναι το μουσικό είδος που ακούτε κυρίως

Jazz, rock, κλασική

Ποιά είναι η εκπαιδευτική σας κατάρτιση

Απόφοιτος Λυκείου, Σπουδαστής, Πτυχιούχος, Μεταπτυχιακός.

Σημειώστε

Ονοματεπώνυμο

Την ηλικία σας (18-25, 25-30, ...)

Το φύλο σας

Ιθαγένεια.

Διεύθυνση ηλεκτρονικού ταχυδρομείου

***Γραπτά σχόλια για το είδος μουσικής που ακούτε.

***Γνωρίζετε τη σχέση μουσικής και τεχνολογίας;

***Γνωρίζετε τους όρους: σύνθεση, ηλεκτρονική μουσική, ηλεκτροακουστική μουσική, tempo, ρυθμός, μοτίβο.

Δεδομένου ότι οι ακροατές έχουν ακούσει έστω και μία φορά κλασική μουσική, ερωτήθηκαν για τους παραπάνω όρους

*** Συσχετίζετε τον τίτλο της σύνθεσης με τη μουσική του έργου;

*** Σε ποιά από τις τρεις κατηγορίες θα τοποθετούσατε τον εαυτό σας;

Κατηγορίες:

Άπειροι ακροατές (Έχω ακούσει καμμιά ή έως 10 φορές κλασική μουσική, μια ή έως 10 φορές ηλεκτροακουστική μουσική)

Έμπειροι ακροατές (Έχω ακούσει πάνω από 10 φορές κλασική ή ηλεκτροακουστική μουσική)

Εξειδικευμένοι ακροατές. (Είμαι επαγγελματίας μουσικός και δεν έχω ακούσει ή ακούσει ... φορές σύγχρονη κλασική και ηλεκτροακουστική μουσική.)

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΑ ΑΚΡΟΑΣΕΩΝ

1^η ακρόαση:

1. Παρακαλείσθε να αναφέρετε τις σκέψεις, τις εικόνες ή τις ιδέες που έρχονται στο μυαλό σας καθώς ακούτε τη σύνθεση σε κάθε εκδοχή της.

2^η ακρόαση:

ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΔΕΥΤΕΡΗΣ ΑΚΡΟΑΣΗΣ

Δίνονται στοιχεία για το έργο.

Τίτλος έργου:

Συνειρμοί - Free Associations

Εισαγωγικό σημείωμα έργου:

Γεγονότα δράσεις και ιδέες με συνάφεια, ομοιότητες και αντιθέσεις σχετίζονται και λαμβάνουν χώρα ταυτόχρονα, αλληλοσυνδέονται στον ανθρώπινο νου, ανακαλούν τη μνήμη και καταλήγουν σε γνώση και σύμπνοια.

1. Παρακαλείσθε να αναφέρετε τις σκέψεις, τις εικόνες ή τις ιδέες που έρχονται στο μυαλό σας καθώς ακούτε τη σύνθεση και γνωρίζετε τον τίτλο της σύνθεσης σε κάθε εκδοχή της.
2. Παρακαλείσθε να επεξεργασθείτε το λόγο για τον οποίο σας παρέχεται ο τίτλος της σύνθεσης. Σας βοήθησε ή σας εμπόδισε στην κατανόηση του έργου;
3. Εάν ναι γιατί; Εάν όχι, γιατί όχι;
4. Τι άλλο θα μπορούσε να είναι αυτό το έργο στη μια ή την άλλη εκδοχή του;

3^η ακρόαση:

1. Κατόπιν των προηγούμενων ακροάσεων και των προθέσεων της συνθέτριας, παραθέστε νέες σκέψεις, εικόνες, ή ιδέες που έρχονται στο μυαλό σας ή προσπαθήστε να επεκτείνετε τις ιδέες που έχετε όταν ακούτε το έργο.
2. Παρακαλείσθε να επεξεργασθείτε το λόγο για τον οποίο σας παρέχεται ο τίτλος της σύνθεσης. Σας βοήθησε ή σας εμπόδισε στην κατανόηση του έργου;
3. Πόσο σας βοήθησε η επανάληψη της ακρόασης στην κατανόηση του κομματιού;

***Κατά τη διάρκεια της 3ης ακρόασης σημειώστε τον χρόνο που ακούσατε στοιχεία του έργου που έχουν επαναληφθεί.

***Σας δίνονται τα ακόλουθα δομικά στοιχεία

Τα αναγνωρίζετε μέσα στο έργο; Αν ναι σε ποιά εκδοχή του;

Θα μπορούσατε να σημειώσετε το σημείο που θα τα ακούσετε κατά την 3η ακρόαση;

ΤΕΛΙΚΟ ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

1. Τί θα μπορούσε να είναι αυτό το κομμάτι;
2. Ποιούς ήχους αναγνωρίσατε στη σύνθεση;
3. Εάν ακούσατε ήχους που ήταν παράξενοι ή και αφύσικοι, μπορείτε να περιγράψτε έναν ή περισσότερους από αυτούς.
4. Η σύνθεση σας υπέδειξε μια αφήγηση ή μια ιστορίας ή κάτι άλλο που βασίστηκε στην εξέλιξη του χρόνου; Αν ναι τί θα αφορούσε αυτό;
5. Η σύνθεση σας διέγειρε συναισθήματα; Αν ναι περιγράψτε τα.
6. Τί θεωρείτε πιο συναρπαστικό στο έργο;
7. Τί θεωρείτε άστοχο χρήσης στο έργο;
8. Ποιά εκδοχή σας άρεσε περισσότερο. Θα προτιμούσατε και τις δύο εκδοχές; Αιτιολογείστε τους λόγους.
9. Η σύνθεση σας προκάλεσε το ενδιαφέρον ή σας ήταν αδιάφορη για τη συνέχειά της και γιατί;
10. Η σύνθεση σας ήταν αδιάφορη ή όχι γιατί δεν έχετε εξοικειωθεί με το είδος που ανήκει;
11. Η χρήση ηλεκτρονικού υλικού σας βοήθησε ή όχι στην κατανόηση του έργου;
12. Θα θέλατε να ακούσετε το έργο σε ζωντανή εκτέλεση στο μέλλον; Αν ναι γιατί, αν όχι γιατί;
13. Θα θέλατε να ακούσετε ένα παρόμοιο έργο; Εάν ναι γιατί; Εάν όχι, γιατί όχι;
14. Μετά τις ακροάσεις θα σας ενδιέφερε να παρακολουθήσετε μια συναυλία που θα περιλαμβάνει τέτοιου είδους συνθέσεις; Εάν ναι γιατί; Εάν όχι, γιατί όχι;

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΕΞΕΙΔΙΚΕΥΜΕΝΟΥΣ ΑΚΡΟΑΤΕΣ

1. Χρησιμοποιείτε ηλεκτρονικό υλικό στην ερμηνεία ή δημιουργία νέων πρωτότυπων έργων;
2. Γνωρίζετε για την ηλεκτρονική και ηλεκτροακουστική μουσική σε θεωρητικό επίπεδο;
3. Γνωρίζετε τη χρήση και τους τρόπους ερμηνείας και δημιουργίας ηλεκτρονικού υλικού ή έργου;

4. Γνωρίζετε τη διαδικασία ταυτόχρονης χρήσης ακουστικών οργάνων και ηλεκτρονικού υλικού τόσο στην ερμηνεία έργου όσο και στη διαδικασία της δημιουργίας;
5. Θα σας ενδιέφερε η χρήση ηλεκτροακουστικών μέσων αλλά αποτελεί εμπόδιο η εξειδικευμένη γνώση που χρειάζεται;
6. Ποιά μορφή από τις δύο εκδοχές θα μπορούσε να επικοινωνήσει περισσότερο με το ακροατήριο;
7. Λαμβάνετε υπόψη τις θέσεις του ακροατηρίου για την ερμηνεία ή δημιουργία των έργων;
8. Πιστεύεις ότι μπορείς να κατευθύνεις τη σκέψη του ακροατή; Αν ναι; Τί ρόλο θα μπορούσε να παίξει η χρήση ηλεκτρονικών μέσων;
9. Θα μπορούσε να συνυπάρξει η ποίηση ή η φιλοσοφική ιδέα του έργου με την χρήση νέων τεχνολογιών;
10. Πιστεύεις ότι θα βοηθούσε η χρήση ηλεκτρονικής μουσικής σε θεραπευτικό ρόλο;
11. Έχεις ακούσει άλλο έργο της συνθέτριας – ερευνήτριας σε ζωντανή ερμηνεία ή ηχογραφημένο;

Έχεις ακούσει άλλο έργο ηλεκτροακουστικής μουσικής Έλληνα συνθέτη και ποιό;

Έχεις ακούσει άλλο έργο ηλεκτροακουστικής μουσικής άλλου συνθέτη και ποιό;

4.

Score

Συνειρμοί Associations

ΕΛΕΝΗ ΣΚΑΡΚΟΥ
ELENI SKARKOU

$\text{♩} = 120$

The score is for Cello and Double Bass. It begins with a tempo marking of quarter note = 120. The first system (measures 1-3) shows both instruments playing sustained notes with dynamics *pp*, *mf*, and *sf*. The second system (measures 4-6) features the Cello playing a sixteenth-note pattern *sul pont.* with dynamics *p* and *mf*, while the Double Bass plays sustained notes with dynamics *p* and *mf*. The third system (measures 7-9) shows the Cello playing a sixteenth-note pattern *ord.* with dynamics *mf* and *p*, and the Double Bass playing sustained notes with dynamics *mf* and *p*. The fourth system (measures 10-12) features the Cello playing a sixteenth-note pattern *ord.* with dynamics *f*, *mf*, and *p*, and the Double Bass playing sustained notes with dynamics *f*, *mf*, and *p*. The score ends with a *pizz.* marking on the Double Bass line.

2 Συνειρμοί/Associations

13 Vc. D.B.

16 Vc. D.B.

19 Vc. D.B. *molto calmo* *pp* *mp*

22 Vc. D.B. *pp*

25 Vc. D.B. *pp*

Συνειρημοί/Associations

3

The musical score consists of five systems, each with a Violin (Vc.) and Double Bass (D.B.) part. Measure numbers 28, 31, 33, 35, and 39 are indicated at the start of each system. The Vc. part is mostly silent, with some notes in measures 28, 31, and 33. The D.B. part features various rhythmic patterns, including triplets and slurs. Dynamics include *pizz.*, *arco*, *p*, *f*, *mf*, and *mp*. The piece concludes with *sul pont.* markings in the final system.

4 Συνειρμοί/Associations

The musical score consists of five systems, each with a Violoncello (Vc.) and Double Bass (D.B.) part. The key signature has one flat (B-flat).
- System 1 (measures 41-42): Vc. starts with a *mf* dynamic and a *ord.* marking. It features a series of eighth notes with slurs. D.B. has a *mf* dynamic and a *ord.* marking, playing a similar eighth-note pattern.
- System 2 (measures 43-44): Vc. continues with eighth notes and slurs. D.B. plays a more sparse eighth-note pattern.
- System 3 (measures 45-46): Vc. continues with eighth notes and slurs. D.B. has a *p* dynamic and a *ord.* marking, playing a sparse eighth-note pattern.
- System 4 (measures 47-48): Vc. continues with eighth notes and slurs. D.B. has a *p* dynamic and a *ord.* marking, playing a sparse eighth-note pattern.
- System 5 (measures 49-50): Vc. continues with eighth notes and slurs. D.B. has a *p* dynamic and a *ord.* marking, playing a sparse eighth-note pattern. The score ends with a *pizz.* marking on the D.B. part.

Συνειρημοί/Associations 5

The musical score consists of six systems of music for Violin (Vc.) and Double Bass (D.B.).

- System 1 (Measures 52-53):** Vc. part is mostly rests. D.B. part has a rhythmic pattern of eighth notes, marked *f*.
- System 2 (Measures 54-55):** Vc. part has a melodic line starting with a *pizz.* instruction, marked *p*. D.B. part has a bass line with a *mf* dynamic, marked *p* at the end.
- System 3 (Measures 56-57):** Vc. part has an *arco* instruction and includes a triplet and vibrato markings. D.B. part has rests.
- System 4 (Measures 59-60):** Vc. part continues with vibrato and triplet markings. D.B. part has rests.
- System 5 (Measures 62-63):** Vc. part is marked *molto calmo* and includes *mp* and *pp* dynamics. D.B. part has rests.
- System 6 (Measures 66-67):** Vc. part has a melodic line with various articulations. D.B. part has rests.

6 Συνειρμαί/Associations

The musical score is divided into five systems, each with a Violin (Vc.) and Double Bass (D.B.) part. The first system (measures 69-71) features a *pp* dynamic and includes a triplet in the D.B. part. The second system (measures 72-73) shows the Vc. part switching from bass clef to treble clef. The third system (measures 74-75) contains complex rhythmic patterns with slurs and accents. The fourth system (measures 76-77) includes slurs and accents in both parts. The fifth system (measures 78-80) features a *pizz.* (pizzicato) instruction in the D.B. part, followed by an *arco* (arco) instruction, and ends with a *p* dynamic marking.

Συνειρμαί/Associations

7

Musical score for measures 81-84. The Violin (Vc.) part is in treble clef, and the Double Bass (D.B.) part is in bass clef. The Vc. part starts with a measure rest, then plays a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The D.B. part starts with a *p* dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. Both parts include the instruction *pizz. presto ad lib.* starting at measure 83.

Musical score for measures 85-88. Both Vc. and D.B. parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Vc. part is in bass clef, and the D.B. part is in bass clef. The Vc. part starts with a *f* dynamic and the instruction *arco*. The D.B. part also starts with a *f* dynamic and the instruction *arco*.

Musical score for measures 89-90. The Vc. part is in bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The D.B. part is in treble clef, playing a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Both parts include a triplet of eighth notes in the final measure.

Musical score for measures 91-94. The Vc. part is in bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The D.B. part is in treble clef, playing a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Both parts include a triplet of eighth notes in the final measure.

Musical score for measures 95-98. The Vc. part is in bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The D.B. part is in bass clef, playing a melodic line with notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. Both parts include a triplet of eighth notes in the final measure.

8 Συνειρμαί/Associations

Vc.

D.B.

93

95

97

99

101

f

f

f

f

f

arco

3

3

3

3

3

Συνειρημαί/Associations

9

103

Vc.

D.B.

105

Vc.

D.B.

107

Vc.

D.B.

109

Vc.

D.B.

111

Vc.

D.B.

10 Συνειρμοί/Associations

The musical score consists of five systems, each with a Violoncello (Vc.) staff and a Double Bass (D.B.) staff. The first system starts at measure 113 and features a Vc. line with slurs and a D.B. line with a few notes. The second system starts at measure 115 and continues the Vc. line with slurs and the D.B. line. The third system starts at measure 117 and shows a more active Vc. line and a D.B. line with a rhythmic pattern. The fourth system starts at measure 119 and continues the Vc. line with slurs and the D.B. line. The fifth system starts at measure 121 and concludes with a final Vc. line and a D.B. line.

dedicated to Leyki Kolovou and Yiorgos - Alexandros Arnis

© 2015 Eleni Skarkou - Associations

5. ΚΩΔΙΚΑΣ ΙΣΤΟΤΟΠΟΥ

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ

```

<h3><span style="color: #ffffff;"><strong>Η αντιληπτικότητα σημασιολογικών και
συντακτικών στοιχείων μουσικού έργου με χρήση ή μη ηλεκτρονικού υλικού.
</strong></span></h3>
&nbsp;
<span style="color: #ffffff;">
</span>
<h3><span style="color: #ffffff;"><strong>Συμμετοχική μουσική δημιουργία με
χρήση τεχνολογιών.</strong></span></h3>
&nbsp;
<span style="color: #ffffff;">
Αγαπητέ αναγνώστη του ιστότοπου interactivemusic.gr
Η μουσουργός Ελένη Σκάρκου (<a href="http://www.skarkou.gr"
target="_blank"><span style="color: #ffffff;"><strong>Eleni
Skarkou</strong></span></a>) </span>
&nbsp;
<h3><span style="color: #ffffff;"><strong>.
</strong></span></h3>
&nbsp;
<span style="color: #ffffff;">
</span>
h6 {
    font-size: 14px;
}
<h3><span style="color: #ffffff;"><strong>Συμμετοχική μουσική δημιουργία <br>με
χρήση τεχνολογιών.</strong></span></h3>
<span style="color: #ffffff;"><span style="font-size: 12px;">
Αγαπητέ αναγνώστη του ιστότοπου interactivemusic.gr
Η μουσουργός Ελένη Σκάρκου (<a href="http://www.skarkou.gr"
target="_blank"><span style="color: #ffffff;"><strong>Eleni
Skarkou</strong></span></a>)
</span>
&nbsp;
<h3><span style="color: #ffffff;"><strong><br><br>με χρήση ή μη ηλεκτρονικού
υλικού.
</strong></span></h3>
<span style="color: #ffffff;"><span style="font-size: 12px;"></span>
</span>
</span>
<a href="https://soundcloud.com/user-987567254/skarkou_free_assotiations-without-
electronics">Skarkou's Work without electronics</a>
<a href="http://interactivemusic.gr/?page_id=27192" target="_blank">

```