

**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΜΣ «ΙΣΤΟΡΙΑ, ΘΕΩΡΙΑ, ΣΥΝΘΕΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ
ΕΝΤΕΧΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ»**

**ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ:
ΜΙΑ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ**

*Διπλωματική εργασία που εκπονήθηκε στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του τμήματος
Μουσικών Σπουδών για τη χορήγηση του Μεταπτυχιακού Διπλώματος Ειδίκευσης στην
Ερμηνεία της Έντεχνης Μουσικής με κατεύθυνση το Βιολί*

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΚΟΥΚΙΟΓΛΟΥ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Πάυλος Σεργίου (επιβλέπων καθηγητής)

Ιάκωβος Σταϊνχάουερ

Νικόλαος Μαλιάρας

ΑΘΗΝΑ, ΙΟΥΛΙΟΣ 2020

περιεχόμενα

| | |
|---|-----------|
| Εισαγωγή | 3 |
| Προς έναν ορισμό της πειραματικής μουσικής βασικά στοιχεία της πειραματικής σύνθεσης | 9 |
| Εκτέλεση στην πειραματική μουσική | 24 |
| Cornelius Cardew, Treatise | |
| ένα παράδειγμα προετοιμασίας και εκτέλεσης μιας παρτιτούρας ανοιχτής φόρμας | 31 |
| Αντί επιλόγου | |
| σχόλια για την ακρόαση της πειραματικής σύνθεσης | 47 |
| Βιβλιογραφία | 49 |

Εισαγωγή

Στην «παραδοσιακή» κλασική μουσική, η μουσική σύνθεση αποτελεί, για τον Eco, «ένα σύνολο ηχητικών δομών [sound units], τις οποίες ο συνθέτης έχει τοποθετήσει με αυστηρά προσδιορισμένο τρόπο και πλήρη έλεγχο σε ένα κλειστό σύστημα».¹ Το «κλειστό σύστημα», είτε αναφέρεται στη φόρμα σονάτα είτε στον δωδεκαφθογγισμό, αποτελεί ένα σύστημα οργάνωσης του μουσικού υλικού με βάση μία εσωτερική λογική που δομεί σχέσεις ακολουθίας και αιτιότητας που επιτρέπει τόσο την οργάνωση και επεξεργασία του ίδιου του υλικού από τον συνθέτη, όσο και την παρακολούθησή του από τον ακροατή, αφού αποτελεί έναν χάρτη, βάσει του οποίου προσανατολιζόμαστε και «προβλέπουμε» πιθανές εντάσεις, διαφωνίες και λύσεις.² Η αποτύπωση του υλικού γίνεται με τη χρήση της συμβατικής σημειογραφίας, ενός τρόπου ευρέως γνωστού και κατανοήσιμου, ο οποίος καταφέρνει να αποτελέσει το σαφές σημαίνον, ώστε ο συνθέτης να αποτυπώσει με όσο δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια τις οδηγίες του προς τον εκτελεστή / την εκτελέστρια του έργου του (τονικό ύψος, διάρκεια, ένταση). Έτσι, η παρτιτούρα αποτελεί το τελικό αποτέλεσμα της συνθετικής διαδικασίας και η πρόσληψή της μέσω της εκτέλεσης ή της μελέτης της ταυτίζεται με τη μουσική κατασκευή του συνθέτη.³ Όσον αφορά την έγκυρη ερμηνεία, ρόλος των εκτελεστών είναι η απόδοση της παρτιτούρας με όσο γίνεται μεγαλύτερη νότα-προς-νότα πιστότητα στο κείμενο.

Η πειραματική μουσική επέφερε ριζικές μεταστροφές σε όλες τις παραπάνω κατηγορίες (του συνθέτη, του εκτελεστή, του ακροατή), αλλά και στις μεταξύ τους σχέσεις. Τελικά, φάνηκε να επεκτείνονται και να επαναπροσδιορίζονται όχι μόνο τα μέσα του συνθέτη, τα «καθήκοντα» του εκτελεστή ή η διαλεκτική σχέση μεταξύ τους, και με τον ακροατή, αλλά, πολύ παραπάνω, η αντίληψη για το μουσικό «έργο» -και ευρύτερα τη μουσική- στην ολότητά τους.

Σε αντίθεση με την «παραδοσιακή» κλασική, οι συνθέσεις της πειραματικής μουσικής, με αντίστοιχα δείγματα και στην *avant-garde*, αρνούνται τον οριστικό και αμετάκλητο χαρακτήρα τους: αντίθετα, προϋποθέτουν οι ίδιες (ως παρτιτούρες) μία «ανοιχτότητα», η

¹ Umberto Eco, *The open work*, trans. Anna Cancogni (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1989), 2

² *Ibid.*, 62

³ *Ibid.*, 4

οποία μοιάζει να πολλαπλασιάζει τις δυνατότητες μορφοποίησης των επιμέρους στοιχείων τους.⁴ Παρέχουν με τον τρόπο αυτό μία αξιοσημείωτη αυτονομία στον ερμηνευτή, η δημιουργική πρωτοβουλία του οποίου αποκτά κομβική σημασία για τη μορφοποίηση της πειραματικής σύνθεσης κατά την εκτέλεση. Ο τρόπος με τον οποίο οι συνθέτες αντιλαμβάνονται και διαχειρίζονται τις έννοιες της *ολοκλήρωσης [completeness]* και της *ανοιχτότητας [openness]* των συνθέσεών τους, επομένως και τη διαλεκτική σχέση έργου-ερμηνευτή, σκιαγραφεί τον τόπο όπου μπορούν να αναζητηθούν οι πρώτες διαφοροποιήσεις μεταξύ των συνθετών της *avant-garde* και της πειραματικής μουσικής.

Η αναζήτηση των απαρχών της τελευταίας μάς οδηγεί στη δεκαετία του 1950 και στο έργο και τις ιδέες του John Cage. Η μουσική για τον Cage, αλλά και τους συνθέτες πειραματικής μουσικής που επηρεάστηκαν από αυτόν, παύει να αποτελεί μια καθαρά αισθητική κατηγορία, αλλά πλέον δεν μπορεί να νοηθεί αποκομμένη από τα εννοιακά, τα φιλοσοφικά και τα ηθικά της συνακόλουθα.⁵

Η παρούσα εργασία, λοιπόν, εκκινώντας από τον Cage, φιλοδοξεί να αποτυπώσει τον τρόπο, με τον οποίο η σύζευξη της μουσικής με το εννοιακό και φιλοσοφικό της συγκεκριμένο, άλλαξε τα μέσα και τα επίδικα της μουσικής γραφής, όπως και αυτά της εκτέλεσης. Ασχολείται έτσι, αρχικά, με την εννοιολόγηση κάποιων βασικών κατηγοριών, όπως αυτής της *ανοικτής σύνθεσης*, της *απροσδιοριστίας* και της *διαδικασίας*, που μεταχειρίστηκαν οι συνθέτες της πειραματικής μουσικής στις συνθέσεις τους, με στόχο να δημιουργήσει το εννοιολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο θα τοποθετηθούν, εν συνεχεία, ζητήματα που άπτονται της εκτέλεσης αυτής της μουσικής. Κάποια από τα ερωτήματα που η εργασία φιλοδοξεί να απαντήσει έχουν να κάνουν με την προσέγγιση από την πλευρά του εκτελεστή / της εκτελέστριας των συνθέσεων της πειραματικής μουσικής: ζητήματα σημειογραφίας, πράξεων-καθηκόντων κατά την εκτέλεση, ζητήματα που έχουν να κάνουν με την αποσταθεροποίηση της εκτελεστικής αλυσίδας «ανάγνωση - κατανόηση - προετοιμασία - εκτέλεση»: νέες δυσκολίες για την εκτέλεση της πειραματικής μουσικής, δημιουργικές αποφάσεις, αλλά και ευρύτερα η αναζήτηση της θέσης του εκτελεστή ως ενεργού παράγοντα για τη διαμόρφωση του ηχητικού αποτελέσματος στην πειραματική μουσική.

⁴ Ibid., 36

⁵ Michael Nyman, *Πειραματική Μουσική*, μτφρ. Δανάη Στεφάνου (Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ 2012), 34

Επιπλέον, η εργασία επιχειρεί να μελετήσει τα παραπάνω ζητήματα υπό το φως και της εμπειρικής διαπραγμάτευσής τους. Με βάση, λοιπόν το αναλυτικό πλαίσιο που θα τεθεί αρχικά, στη συνέχεια θα παρουσιαστεί ένα παράδειγμα συλλογικής επεξεργασίας, μουσικής προετοιμασίας και εκτέλεσης της παρτιτούρας του Cornelius Cardew “Treatise” -ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα ανοιχτής φόρμας- από το σύνολο WHI με έδρα την Αθήνα. Το σύνολο δημιουργήθηκε μέσα από τα εργαστήρια πειραματικής μουσικής του συνθέτη Αλέξη Πορφυριάδη το 2017, και ασχολείται με τη μελέτη και την εκτέλεση γραφικών και λεκτικών παρτιτούρων ανοιχτής φόρμας. Καθώς αποτελεί ένα από τα ελάχιστα εγχώρια παραδείγματα συνόλων που κινούνται προς αυτήν την κατεύθυνση, κρίθηκε σκόπιμο να αναδειχθεί μέρος της δουλειάς τους, εφόσον μάλιστα η εκτέλεση του *Treatise* από αυτούς, αποτελεί, με βάση την έρευνα της γράφουσας, μία εκ των δύο συνολικά εκτελέσεων της παρτιτούρας στην Ελλάδα.

Αξίζει, επίσης, να σημειωθεί, πως η παρούσα διπλωματική δεν επιχειρεί μία ιστοριογραφική αποτύπωση της «πειραματικής στροφής», όσο περισσότερο μία ανάλυση των βασικών εννοιών που εισήγαγε και των αλλαγών που αυτές επέφεραν στη συνθετική και εκτελεστική πρακτική. Έτσι, εσκεμμένα αποφεύγει να υποπέσει σε μία παράθεση ονομάτων συνθετών, τόπων, συνθέσεων και περιοδολόγησης ή ταξινόμησής τους — που κατά βάση μπορούν εύκολα να αναζητηθούν σε πολλά από τα γνωστά εγχειρίδια της ιστορίας της μουσικής. Οι αναφορές που υπάρχουν μέσα στο κείμενο, λοιπόν, εξυπηρετούν ζητήματα ροής και λογικής ακολουθίας, και σε καμία περίπτωση δεν μπορούν να θεωρηθούν παρά ενδεικτικές αναφορές σε ρόλο παραδείγματος.

Στο σημείο αυτό, επειδή μερίδα μουσικολογικών απόψεων αμφισβητεί το δόκιμο της χρήσης του, κρίνεται σκόπιμη μία παρέκβαση, ώστε να επιχειρηθεί η αποσαφήνιση του όρου «πειραματικός» [experimental] αναφορικά με τη χρήση του στην παρούσα εργασία. Όπως αναφέρεται και στα κεφάλαια που ακολουθούν, η χρήση του όρου στο παρόν πλαίσιο γίνεται στη βάση του περιεχομένου που της αποδίδει ο John Cage, και ιδιαίτερος στο “History of experimental music in the United States”, όπου μεταξύ άλλων αναφέρει πως με η χρήση του όρου δεν υποδηλώνει απλώς την εισαγωγή νέων στοιχείων στη μουσική σύνθεση ή το πείραμα γενικά (σύμφωνα με τον ίδιο οι συνθέσεις αυτές δεν είναι πειραματικές), αλλά την

πράξη της οποίας το αποτέλεσμα είναι άγνωστο.⁶ Στη βάση αυτή, το έργο του Cage, όπως και άλλων συνθετών, όπως των Feldman, Wolff και Brown, που συμβατικά χαρακτηρίζονται ως «Σχολή της Νέας Υόρκης»⁷ χαρακτηρίστηκε τόσο από τους ίδιους, όσο και από μία επόμενη γενιά συνθετών, εκτελεστών και ακαδημαϊκών, «πειραματικό» και δημιούργησε μία αντίστοιχη παράδοση που κινείται σε αυτή την κατεύθυνση μέχρι σήμερα και υποστηρίζεται από την ανάλογη βιβλιογραφία.⁸

Έχει σημασία ίσως να αναφερθεί, ότι η αναζήτηση του «ορθού» ορισμού και της επεξηγηματικής του δύναμης, τουλάχιστον με όρους ουσιοκρατίας, έχει και αυτή με τη σειρά της αποτελέσει αντικείμενο κριτικής από ακαδημαϊκούς κύκλους, οι οποίοι συχνά υπογραμμίζουν την αντίφαση μεταξύ της αναζήτησης των ουσιαστικών ιδιοτήτων των εννοιών και των αντίστοιχων πρακτικών.⁹ Η Lydia Goehr υποστηρίζει πως

Η συνεχής προσπάθεια προσδιορισμού και επαναπροσδιορισμού της έννοιας της μουσικής προκύπτει από την ανάγκη να πειστούν οι ανώτερες βαθμίδες του κοινωνικού κατεστημένου ότι συγκεκριμένες μουσικές πρακτικές συγκαταλέγονται στις σεβαστές και πολιτισμένες πρακτικές. Προκειμένου να καθιερωθεί ως σεβαστή κάποια δεδομένη μορφή μουσικής, πρέπει να καταστεί σαφές σε τι συνίσταται αυτό το είδος μουσικής. [...] Μέσα από τις προκλήσεις των μουσικών της πρωτοπορίας για τις μουσικές έννοιες τις οποίες θεωρούν ξεπερασμένες, το ζήτημα της ταξινόμησης παραμένει ανοιχτό.¹⁰

Η χρήση του όρου «πειραματικός», λοιπόν, δεν αποτελεί καινοτομία ή κάποιον νεολογισμό, ο οποίος δεν μπορεί να υποστηριχθεί βιβλιογραφικά ή δεν έχει προηγούμενο, αλλά, μάλλον αντίθετα, πατά σε μεγάλο βαθμό στο γεγονός πως ο όρος είναι ευρέως αποδεκτός και χρησιμοποιείται σε εκπαιδευτικά ιδρύματα με έδρες, εργαστήρια και ερευνητικά προγράμματα πειραματικής σύνθεσης και εκτέλεσης, όχι μόνο του εξωτερικού, αλλά και της Ελλάδας. Κομμάτι της βιβλιογραφίας που χρησιμοποιείται στην παρούσα διπλωματική, άλλωστε, και κινείται σε αυτήν την κατεύθυνση, όπως το έργο του James Saunders, αποτελεί

⁶ John Cage, *Silence: Lectures and Writings* (London: Marion Boyars 2015), 69,73

⁷ Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 34

⁸ Βλ. Jennie Gottschalk, *Experimental Music Since 1970*, (New York: Bloomsbury Academic 2016)

⁹ Lydia Goehr, *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*, μτφρ. Κατερίνα Κορομπίλη, (Αθήνα: Εκκρεμές 2005), 135-138

¹⁰ *Ibid.*, 133

ενδεικτικό παράδειγμα των παραπάνω.¹¹ Τέλος, αντίστοιχα παραδείγματα υπάρχουν και στον ελλαδικό χώρο, με ίσως σημαντικότερα (πέραν των διπλωματικών εργασιών που εκπονούνται ανά τα χρόνια στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, αλλά και το Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, που εύκολα μπορούν να ανακτηθούν διαδικτυακά με μία απλή αναζήτηση), τα μαθήματα «Πειραματική Μουσική: Ιστορικές και Σύγχρονες Προσεγγίσεις», όπως και «Μουσικά Σύνολα: Πειραματική & Αυτοσχεδιαζόμενη Μουσική» του προγράμματος σπουδών του τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. Ένα τελευταίο παράδειγμα αποδοχής και χρήσης του όρου εντός των ελληνικών ανώτατων εκπαιδευτικών ιδρυμάτων αποτελεί το εκπαιδευτικό/ερευνητικό πρόγραμμα «noise:muse» υπό την αιγίδα του παραπάνω τμήματος και διεύθυνση της Δανάης Στεφάνου, σε συνεργασία με το Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.¹²

Η δομή της εργασίας βασίζεται σε μεγάλο βαθμό, στο πρώτο της κομμάτι, στο σύστημα ταξινόμησης του Michael Nyman για τον ορισμό των χαρακτηριστικών της πειραματικής μουσικής. Πρόκειται για ένα βιβλίο αναφοράς για τη μελέτη του συγκεκριμένου είδους, το οποίο, αν και γραμμένο το 1974, συνεχίζει να επανεκδίδεται και να χρησιμοποιείται ως βασικό εγχειρίδιο τόσο στα εκπαιδευτικά ιδρύματα του εξωτερικού, όσο και στα αντίστοιχα τμήματα των ελληνικών πανεπιστημίων. Παράλληλα, αποτελεί ακόμα και σήμερα βασική βιβλιογραφική αναφορά σε πληθώρα διδακτορικών διατριβών και διπλωματικών εργασιών, αλλά και στο συγγραφικό έργο συνθετών και διδασκόντων σε ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα με αντίστοιχες έδρες και ειδικούς τομείς πειραματικής μουσικής. Σύμφωνα με τον Christopher Fox, η έκδοση του βιβλίου συνέβαλε στη διάδοση και την επαναδιατύπωση της ιστορίας του μουσικού μοντερνισμού, ενώ επίσης συνετέλεσε στο να αναδειχθούν εκ νέου μουσικές φυσιογνωμίες, τις οποίες είχε περιθωριοποιήσει η avant-garde των δεκαετιών του 1950 και 1960.¹³

Όσον αφορά την εννοιολόγηση των διαφόρων αναλυτικών κατηγοριών, η εργασία αντλεί εργαλεία από το έργο “The open work” του Umberto Eco, όπως και από τα κείμενα των

¹¹ *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, (επιμ. James Saunders), (Ashgate Publishing 2009)

¹² <http://noisemuse.mus.auth.gr/>

¹³ Christopher Fox, “Why Experimental? Why me?” στο *The Ashgate Research Companion to Experimental Music* (επιμ. James Saunders), (Ashgate Publishing 2009), 11

πειραματικών συνθετών, όπως το “Silence” του John Cage, που λειτούργησαν ως πολύτιμες πρωτογενείς πηγές. Τέλος, αναφορικά με τη συγκρότηση ενός σχήματος για την ανάλυση της προετοιμασίας και της εκτέλεσης του “Treatise”, στάθηκε απαραίτητος οδηγός η διδακτορική διατριβή “Collective thoughts: a collaborative approach to preparation and performance of open form compositions for groups” του Αλέξη Πορφυριάδη, τον οποίο και ευχαριστώ για τη βοήθειά του κατά την εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής.

Προς έναν ορισμό της πειραματικής μουσικής βασικά στοιχεία της πειραματικής σύνθεσης

«[...] η λέξη «πειραματικό» είναι δόκιμη, αρκεί να την κατανοούμε όχι ως περιγραφή μιας πράξης που θα κριθεί αργότερα με όρους επιτυχίας και αποτυχίας, αλλά μιας πράξης της οποίας το αποτέλεσμα είναι απλώς άγνωστο»¹⁴

John Cage

Η δεκαετία του 1950 είναι η περίοδος που σταδιακά σχηματοποιούνται οι αναζητήσεις και οι κατευθυντήριες γραμμές, πάνω στις οποίες κινήθηκαν τόσο ο John Cage, όσο και οι ομοιούμενοι συνάδελφοί του Morton Feldman, Earle Brown και Christian Wolff στη Νέα Υόρκη. Είναι η περίοδος που το *τυχαίο* εισβάλλει στη μουσική ως ένα δυναμικό στοιχείο, το οποίο οι συνθέτες αγκαλιάζουν και αποδέχονται, σε αντίθεση με το αίτημα για καθολικό έλεγχο και οργάνωση του σειραϊσμού και της ηλεκτρονικής μουσικής της δεκαετίας του 1940, που προσπάθησαν (ανεπιτυχώς) να το αποπέμψουν.¹⁵ Το πέρασμα από την προσπάθεια αποκλεισμού και τιθάσευσης του τυχαίου στην αποδοχή του ως επιλεγμένου στοιχείου της μουσικής αποτυπώνεται στις συνθέσεις του 1951 του Cage (*Sixteen Dances, Music of Changes*), αλλά ίσως το ορόσημο για την πρώτη αυτή περίοδο της πειραματικής μουσικής δεν θα μπορούσε να είναι άλλο από το 4'33'', σύνθεση του 1952 του Cage, το οποίο άνοιξε την πόρτα στις αναζητήσεις που ακολούθησαν αμφισβητώντας όλες τις παραδοσιακές και θέσφατες ως τότε κατηγορίες: της «μουσικής», του «έργου» και του τρίπτυχου σύνθεση - εκτέλεση - ακρόαση της δυτικής μετα-αναγεννησιακής μουσικής παράδοσης.¹⁶

Αν και δεν μπορούμε να μιλήσουμε για μία συγκροτημένη πειραματική «σχολή», οι συνθέτες που προαναφέρθηκαν δούλεψαν μέσα σε ένα κοινό δημιουργικό κλίμα, όπου έκαστος συνεισέφερε, διατηρώντας παράλληλα τα προσωπικά, αντιπροσωπευτικά χαρακτηριστικά και τις μεθόδους της μουσικής του γραφής.¹⁷ Ο Cage στα γραπτά του κάνει λόγο για την επιλογή που έχει ο συνθέτης να παραιτηθεί από τις προσπάθειες να ελέγξει τον ήχο, και να επιδιώξει, στον αντίποδα, να τον αφήσει να υπάρξει ως αυτό που *είναι* και όχι ως μέσο εξυπηρέτησης

¹⁴ John Cage, *Silence*, 69

¹⁵ Paul Griffiths, *Μοντέρνα Μουσική*, μτφρ. Μαρία Κωστίου (Αθήνα: Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος 1993), 282

¹⁶ Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 34

¹⁷ *Ibid.*, 92

των προθέσεων του συνθέτη.¹⁸ Η τελική πρόθεση κάποιων εκ των συνθετών αυτών, κατά τον Wolff,¹⁹ είναι «να απελευθερωθούμε από την καλαισθησία και το γούστο». Στο πλαίσιο αυτό, ο θόρυβος γίνεται αντιληπτός ως μουσικό στοιχείο, εφόσον αποτελεί ήχο. Η αντιμετώπιση πλέον κάθε ήχου ως μουσικού ήχου και η ενσωμάτωση του θορύβου στη μουσική, άλλαξε και την προοπτική εν γένει, αναφορικά με τις αναζητήσεις και τα ενδιαφέροντα της συγκεκριμένης ομάδας συνθετών. Με τα λόγια του Cage:

[...] κανένας πλέον δεν ενδιαφέρεται [να τοποθετηθεί μεταξύ] τονικότητας ή ατονικότητας, Schoenberg ή Stravinsky (δώδεκα νότες ή δώδεκα νότες εκφρασμένες ως επτά συν πέντε νότες), ούτε και μεταξύ συμφωνίας ή διαφωνίας, αλλά προτιμά [να ασχοληθεί με] τον Edgar Varèse που έφερε τον θόρυβο μέσα στη μουσική του 20ου αιώνα. Είναι ξεκάθαρο ότι πρέπει να ανακαλυφθούν οι τρόποι που θα επιτρέψουν στους θορύβους και τους ήχους να είναι απλά θόρυβοι και ήχοι, και όχι να υπόκεινται στη φαντασία του Varèse.²⁰

Το παρόν κεφάλαιο, λοιπόν, αποτελεί μία απόπειρα συλλογής και προσδιορισμού των βασικών στοιχείων που χαρακτηρίζουν τη σύνθεση στην πειραματική μουσική, και που, κατά τον Nyman, την κατέστησαν μία διακριτή τάση από αυτήν της avant-garde των Berio, Stockhausen, Boulez και Ξενάκη, για αναφέρουμε μόνο μερικά από τα επιφανέστερα ονόματα της μουσικής πρωτοπορίας του 20ου αιώνα.²¹

Σημειογραφία

«Ένας συνθέτης που ακούει ήχους, θα προσπαθήσει να βρει μια σημειογραφία για τους ήχους.

Κάποιος που έχει ιδέες, θα βρει μια σημειογραφία που να εκφράζει τις ιδέες του, αφήνοντας ελεύθερη την ερμηνεία τους, με τη βεβαιότητα ότι οι ιδέες του έχουν σημειωθεί συνοπτικά και με ακρίβεια»²²

Cornelius Cardew

Όπως εκφράζεται και στο παραπάνω απόσπασμα, η πειραματική μουσική επέφερε μία σημαντική μεταστροφή όσον αφορά τις μεθόδους και τις λειτουργίες της σημειογραφίας.

¹⁸ John Cage, *Silence*, 10

¹⁹ Όπως παρατίθεται στο: Cage, *Silence*, 68

²⁰ *Ibid.*, 68-69

²¹ Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 33

²² Cornelius Cardew, *Treatise Handbook* (London, Frankfurt, New York: Edition Peters 1971), iii

Φάνηκε πως οι συνθέτες της πειραματικής μουσικής ενδιαφέρονταν να εκφράσουν κάτι πέρα από απλώς μία «μουσική ιδέα». Αυτό που αποτέλεσε αντικείμενο διαπραγμάτευσης δεν ήταν η μουσική καθ' αυτή, αλλά η όλη αντίληψη της εποχής για το τι [μπορεί να] είναι μουσική, και γενικότερα τέχνη. Οι προβληματισμοί αυτοί επέδρασαν και άλλαξαν ριζικά τόσο τις συνθετικές τεχνικές όσο και την ίδια την αισθητική της περιόδου.²³

Εφόσον, λοιπόν, ο συνθέτης, μέσω της παρτιτούρας του, μπορεί να μην αποσκοπούσε πλέον στο να αναπαραστήσει ήχους, προέκυψε με όρους τεχνικής και αισθητικής αναγκαιότητας η ανάγκη για μια νέα σημειογραφία. Από αυτήν την άποψη, οι νέες συνθέσεις δεν θα μπορούσαν να έχουν γραφεί διαφορετικά. Από την άλλη, όπως υποστηρίζει ο Earle Brown, οι συνθέσεις, επιπλέον, απέκτησαν τον χαρακτήρα τους ακριβώς εξαιτίας της νέας σημειογραφίας.²⁴ Το νέο σημειογραφικό σύστημα δημιούργησε μια ερμηνευτική-εκτελεστική πραγματικότητα που ήταν άγνωστη για τη μέχρι τότε δυτική μουσική παράδοση, η οποία θα γίνει αντικείμενο διαπραγμάτευσης στο επόμενο κεφάλαιο.

Αξίζει στο σημείο αυτό να σημειωθεί, πως, μιλώντας για νέα σημειογραφία, δεν αναφερόμαστε σε ένα συγκεκριμένο και μοναδικό σημειογραφικό σύστημα, κατά αναλογία με το παραδοσιακό, το οποίο εισήχθη από τους πειραματικούς συνθέτες για να εξυπηρετήσει τις νέες ανάγκες, όσο για μία νέα αντίληψη περί σημειογραφίας εν γένει. Στόχος της δεν ήταν να συγκεκριμενοποιήσει στον μέγιστο δυνατό βαθμό (όπως επιζητούσε η σημειογραφία από το 1600 περίπου και εξής στην Ευρώπη) την αποτύπωση των ήχων που είχε «ακούσει» ο συνθέτης πάνω στο χαρτί. Αντίθετα, η νέα σημειογραφία αποζητούσε ακριβώς το να μην είναι συγκεκριμένη,²⁵ ή, με τα λόγια του Brown: «μία χαλάρωση του ακριβούς ελέγχου και μία συνειδητή εισαγωγή στην απροσδιοριστία».²⁶ Έτσι, η «νέα σημειογραφία» αναφέρεται περισσότερο στους ποικίλους καινούριους τρόπους που μεταχειρίστηκαν οι συνθέτες της πειραματικής μουσικής για να αφήσουν τον ήχο ελεύθερο να υπάρξει ως αυτό που είναι, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, καθένας με τα δικά του φιλοσοφικά και αισθητικά κίνητρα. Μάλιστα, για τον Haubenstock - Ramati,

²³ Earle Brown, "The Notation and Performance of New Music", *The Musical Quarterly* 72, No.2 (1986), 180. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/948118>

²⁴ *Ibid.*, 181

²⁵ *Ibid.*, 183

²⁶ *Ibid.*, 190

κάθε νέα σύνθεση φέρνει μαζί της και μια νέα σειρά προβλημάτων σημειογραφίας, τόσο εξαιτίας του υλικού όσο και εξαιτίας της φόρμας. Κάθε συνθέτης έχει να παλέψει μεταξύ της ιδέας που γεννήθηκε στη φαντασία του και της πραγματικότητας του συστήματος και της τεχνικής [της σύνθεσης].²⁷

Η εργασία των συνθετών της πειραματικής μουσικής προς αυτή την κατεύθυνση παρέδωσε έναν μεγάλο όγκο γραφικών, λεκτικών, ή και παρτιτούρων που χρησιμοποιούν τόσο νέες όσο και λεκτικές οδηγίες, αριθμούς ή γραφήματα. Η εναλλακτική μουσική σημειογραφία, με την οποία πειραματίστηκαν πολλοί από τους συνθέτες της δεκαετίας του 1950, αλλά και των χρόνων που ακολούθησαν, έλαβε το όνομα *μουσικό γράφημα* [musikalische Grafik] από τον Roman Haubenstock - Ramati, όταν αυτός οργάνωσε το 1965 μία έκθεση στο Donaueschingen της Γερμανίας, όπου παρουσιάστηκαν παρτιτούρες, οι οποίες «συνδύαζαν τη μουσική σήμανση με την εικαστική δημιουργία».²⁸

παραδείγματα γραφικής σημειογραφίας

- Morton Feldman

Ο Morton Feldman, κατά τον Nyman, ήταν ο πρώτος συνθέτης που έγραψε μουσική σύμφωνα με το αίτημα του Cage για απροσδιοριστία ως προς την εκτέλεσή της.²⁹ Δημιούργησε ένα σύστημα μη αναπαραστατικής γραφικής σημειογραφίας, το οποίο φιλοδοξούσε να απελευθερώσει το τονικό ύψος [pitch] από τη συγκεκριμένη του αναπαράσταση και να δημιουργήσει έναν ηχητικό κόσμο πιο άμεσο και φυσικό, υπό την έννοια πως κάθε ήχος κατά την εκτέλεση θα προέκυπτε μέσα από μία αυθόρμητη και απροετοίμαστη κατάσταση. Δουλεύοντας προς μία τέτοια κατεύθυνση, ο Feldman χώρισε την έκταση κάθε οργάνου σε τρεις περιοχές βάσει του τονικού ύψους, τα όρια των οποίων ήταν ασαφή και καθορίζονταν κάθε φορά από τον εκτελεστή. Οι εκτάσεις αυτές

²⁷ Roman Haubenstock-Ramati, Katharine M. Freeman, "Notation, Material and Form", *Perspectives of New Music* 4, No. 1 (1965), 44. Ανακτήθηκε από <http://www.jstor.org/stable/832525>

²⁸ Ευγενία Αλεξάκη, «Εικόνα - Ήχος - Δράση. Επανεξετάζοντας το έργο και τον θεωρητικό λόγο του Ανέστη Λογοθέτη υπό το πρίσμα της performance και της εννοιολογικής τέχνης», Στο *Αφιέρωμα στον συνθέτη Ανέστη Λογοθέτη. Ηχητικές εικόνες/Εικαστικοί ήχοι*, επιμ.Αναστασία Γεωργιάκη (Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών - Ίδρυμα Ωνάση, 8-9/6/2012), 16 [Ηλεκτρονική έκδοση] http://anestislogothetis.musicportal.gr/media/PROCEEDINGS-Anestis_Logothetis_8.9-6-2012 (ανακτήθηκε 10 Ιανουαρίου 2020)

²⁹ Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 94

αποτυπώνονταν πάνω σε χαρτί μιλιμετρέ. Η διάρκεια του κάθε ήχου καθοριζόταν από την έκταση που θα καταλάμβανε το αντίστοιχο τετράγωνο/παραλληλόγραμμο σχήμα πάνω στο χαρτί. Ο συνθέτης καλούσε τον εκτελεστή να αποφασίσει πώς θα εκτελέσει το κάθε τετράγωνο/παραλληλόγραμμο σχήμα. Έτσι, κάθε ήχος παραγόταν μέσα από μια σχεδόν απροετοίμαστη κατάσταση που διέλυε κάθε σχέση λογικής αιτιότητας όσον αφορά την αρμονική ακολουθία, τη μελωδική συνέχεια, όπως επίσης και την ταύτιση του γραφικού σημείου με έναν συγκεκριμένο ήχο.³⁰

- Earle Brown

Ο Earle Brown, από την άλλη, επηρεάστηκε σημαντικά από το έργο εικαστικών, όπως ο Jackson Pollock και ο Alexander Calder, στη διαμόρφωση των βασικών στοιχείων της γραφής του: του αυθορμητισμού και της κινητικότητας της ανοιχτής φόρμας.³¹ Εισήγαγε σημειογραφικές ενδείξεις, οι οποίες παρήγαγαν διαρκή *κινητικότητα* μεταξύ των εκτελέσεων, ανάγοντας με τον τρόπο αυτό τον ρόλο του εκτελεστή σε απαραίτητο για τη διαμόρφωση της μουσικής φόρμας. Παράλληλα, το σημειογραφικό του σύστημα ξέφυγε από τη μετρησιμότητα της διάρκειας της παραδοσιακής σημειογραφίας, αφήνοντας σχετικές και διαμορφώσιμες τις εκάστοτε διάρκειες των συνθέσεών του.³² Τέλος, η ελεύθερη επιλογή της σειράς των σελίδων των παρτιτούρων του, ήταν ένα ακόμα στοιχείο της γραφής του, που μαζί με τα υπόλοιπα, έθετε εκ των πραγμάτων τον εκτελεστή αντιμέτωπο με ερωτήματα που πιθανώς δεν είχε αντιμετωπίσει ποτέ ως τότε στην ιστορία της μουσικής, ζητήματα που ίσως άπτονται περισσότερο των αρμοδιοτήτων του συνθέτη. Μπροστά σε μία παρτιτούρα όπως αυτή του *December 1952* ο εκτελεστής καλούταν να αποφασίσει για την ερμηνεία των διαφόρων σχημάτων, τη σημασία της διάχυσής τους πάνω στο χαρτί, πιθανές αντιστοιχίες αναφορικά με το τονικό ύψος, τις διάρκειες κλπ. Με άλλα λόγια, θα μπορούσε να ειπωθεί, πως αποκτούσε πλήρη έλεγχο πάνω στο κείμενο. Αυτό ήταν άλλωστε και ένα από τα επίδικα των αναζητήσεων του Brown, ο οποίος ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για την «κατάσταση ισορροπίας μεταξύ ελέγχου και μη ελέγχου».³³

³⁰ Ibid., 94-95

³¹ Ibid., 96

³² Ibid., 97

³³ Ibid., 96

- Ανέστης Λογοθέτης

Ο Ανέστης Λογοθέτης συγκαταλέγεται κι αυτός, μαζί με τους Feldman, Brown, Bussotti, Haubenstock-Ramati και Cage, στους συνθέτες που τη δεκαετία του 1950 εισήγαν γραφικά σύμβολα στη μουσική σημειογραφία. Ονόμασε τη μουσική του «πολυμορφική» και χρησιμοποίησε ένα δικό του ιδιαίτερο γραφικό σημειογραφικό σύστημα.³⁴ Ο Λογοθέτης, κατά τη Μαρία-Δήμητρα Μπαβελή, διακρίνει τρεις τύπους συμβόλων («σύμβολα τονικού ύψους», «σινιάλα δράσης» και «παράγοντες συσχέτισης») και προσπαθεί μέσω αυτών να προσεγγίσει τον χώρο, τον χρόνο και την ποιότητα του ήχου.³⁵ Ο Ιάκωβος Σταϊνχάουερ υποστηρίζει πως:

Η παρτιτούρα στον Λογοθέτη παρέχει το πλαίσιο και την προϋπόθεση για την ύπαρξη μιας μη-τυχαίας, με ακρίβεια προσδιορισμένης, ωστόσο ποικιλόμορφης, ανοιχτής στις προθέσεις τόσο του συνθέτη όσο και του ερμηνευτή ή ακροατή μεταβαλλόμενης στη χρονικότητά της δομής

και πως ο ανοιχτός χαρακτήρας της παρτιτούρας οφείλεται στην ύπαρξη της «χρονικής δομής» που βασίζεται στα βασικά στοιχεία της «σύνταξης» του Λογοθέτη — το σημείο, τη γραμμή και το επίπεδο.³⁶

Από τα παραπάνω γίνεται σαφής η ποικιλομορφία τόσο των γραφικών συστημάτων που εισήχθησαν ως νέα σημειογραφία από τους συνθέτες, όσο και το διαφορετικό συνθετικό πλαίσιο, εντός του οποίου ο καθένας τα χρησιμοποίησε. Ανακύπτει, έτσι, το ερώτημα του κατά πόσο η λεκτική/γραφική σημειογραφία από μόνη της αποτελεί ασφαλές κριτήριο για τον χαρακτηρισμό μιας σύνθεσης ως πειραματικής -με την έννοια της «πράξης της οποίας το αποτέλεσμα είναι απλώς άγνωστο»-, εφόσον μάλιστα τη χρησιμοποιούν ευρέως συνθέτες της

³⁴Maria-Dimitra Baveli, "Logothetis, Anestis", Hellenic Music Centre, https://hellenicmusiccentre.com/index.php?id_cms=13&controller=cms&id_lang=1

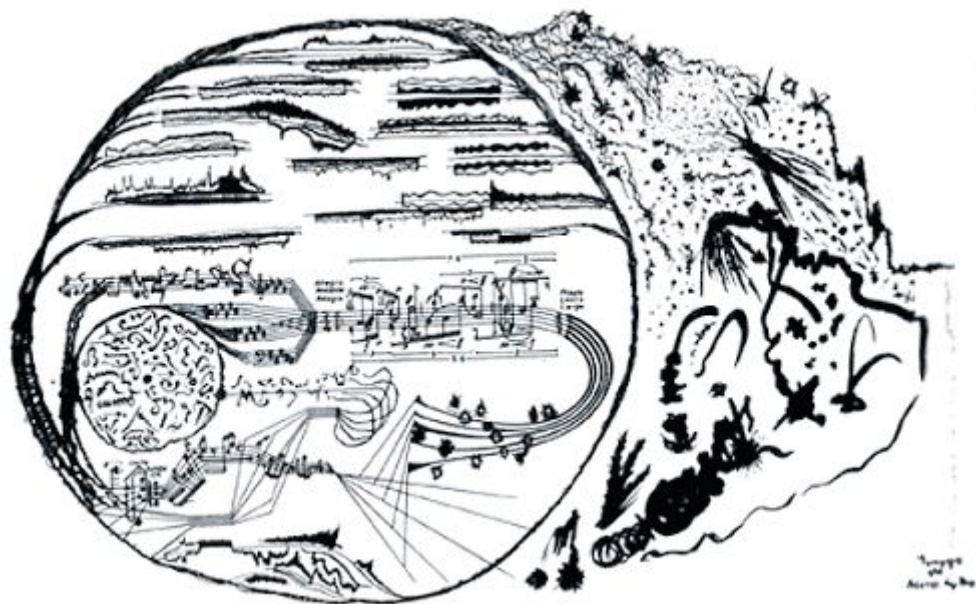
[τελευταία πρόσβαση 15/5/2020]

³⁵ Όπως παρατίθεται στο: Πέτρος Πουτιός, «Έλληνες συνθέτες της Διασποράς μετά το 1950 και η συμβολή τους στη σύγχρονη μουσική δημιουργία». (Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2009), 23-24

³⁶ Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, «Σχέσεις μουσικής και εικόνας στη μουσική αισθητική του Ανέστη Λογοθέτη», Στο *Αφιέρωμα στον συνθέτη Ανέστη Λογοθέτη. Ηχητικές εικόνες/Εικαστικοί ήχοι*, επιμ.Αναστασία Γεωργιάκη (Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών - Ίδρυμα Ωνάση, 8-9/6/2012), 20 [Ηλεκτρονική έκδοση] http://anestislogothetis.musicportal.gr/media/PROCEEDINGS-Anestis_Logothetis_8.9-6-2012



Earle Brown, December 1952



Ανέστης Λογοθέτης, Ιχνολογία (1964/66)

Απροσδιοριστία και ανοιχτή φόρμα

Οι συνθέτες της *avant-garde* παρά τις εκάστοτε επιλογές που αφήνουν στον εκτελεστή του έργου τους, θεωρούν εαυτούς μόνους υπεύθυνους για την παραγωγή συσχετίσεων μεταξύ των διαφορετικών στοιχείων της παρτιτούρας και διατηρούν τον πλήρη έλεγχο πάνω στις πιθανές μορφοποιήσεις της κατά την εκτέλεση. Στο *Klavierstück XI* ο Stockhausen δίνει στον εκτελεστή μία μόνο σελίδα με πολλές ομάδες νοτών, από τις οποίες ο τελευταίος επιλέγει με ποια θα ξεκινήσει και πώς θα συνεχίσει να τις ενώνει μεταξύ τους. Ο εκτελεστής έτσι είναι οργανικό κομμάτι της σειράς της αφήγησης, όχι όμως του περιεχομένου της. Αντίστοιχα, ο Berio στο *Sequence* για σόλο φλάουτο ορίζει συγκεκριμένα τη σειρά και την ένταση των φθόγγων, ενώ επιτρέπει στον εκτελεστή να επιλέξει τη διάρκειά τους, μέσα στο επιβεβλημένο από τον χτύπο του μετρονόμου χρονικό πλαίσιο. Ένα τελευταίο παράδειγμα αποτελεί το δεύτερο μέρος (*Formant 2, Thrope*) της *Τρίτης Σονάτας* για πιάνο του Boulez. Αποτελείται από τέσσερα μέρη, από τα οποία ο εκτελεστής καλείται να επιλέξει ένα, με το οποίο θα ξεκινήσει, και στη συνέχεια να περάσει στα υπόλοιπα τρία συνδέοντάς τα με επιτυχία, ώστε να σχηματιστεί ένας πλήρης κύκλος. Φαίνεται στα παραπάνω παραδείγματα πως επίδικο εξακολουθεί να αποτελεί η ενοποίηση των διαφορετικών στοιχείων και η εδραίωση της «αρμονίας», με τη σημασία που της δίνει παρακάτω ο Stockhausen:³⁸

Πολλοί συνθέτες σκέφτονται ότι μπορείς να πάρεις οποιονδήποτε ήχο και να τον χρησιμοποιήσεις. Αυτό ισχύει, εφόσον μπορείς πραγματικά να τον πάρεις και να τον ενσωματώσεις κάπου, και τελικά να δημιουργήσεις ένα είδος αρμονίας και ισορροπίας. [...] Μπορείς να συμπεριλάβεις πολλές διαφορετικές δυνάμεις σε ένα κομμάτι, αλλά όταν αρχίζουν να αλληλοκαταστρέφονται και δεν εδραιώνεται καμία αρμονία ανάμεσα στις διαφορετικές δυνάμεις, τότε έχεις αποτύχει.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, φαίνεται πως η γνωστή στην κλασική μουσική παράδοση της Δύσης εκτελεστική αλυσίδα (ανάγνωση - κατανόηση - προετοιμασία - εκτέλεση) διατηρείται αναλλοίωτη. Ο εκτελεστής παραμένει στην υπηρεσία του ολοκληρωμένου και καθορισμένου από πριν έργου, και κατ' επέκταση του συνθέτη, ο οποίος διατηρεί τον πλήρη έλεγχο του περιεχομένου και των δυνατοτήτων μορφοποίησής του ή αποσύρεται μερικώς από αυτόν.

³⁸ όπως παρατίθεται στο: Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 65

Υπό αυτήν την έννοια, λοιπόν, οι συνθέσεις αυτές είναι «κλειστές» καθώς ενέχουν μία εσωτερική «ταυτότητα» προαποφασισμένη και καθορισμένη από τον συνθέτη, του οποίου η βούληση παραμένει επικυρίαρχη των όποιων δυνατοτήτων μπορεί να διανοίγει η παρτιτούρα για τον εκτελεστή. Το «κλειστό» έργο αποτελεί μία συγκροτημένη οργανική *ολότητα*, εν αντιθέσει με τη σύνθεση «ανοιχτής φόρμας», η οποία αποτελεί περισσότερο ένα πεδίο δημιουργίας πιθανοτήτων για τους εκτελεστές.³⁹

Για τους συνθέτες της πειραματικής μουσικής η έννοια της «ταυτότητας» αποκτά πολύ διαφορετική σημασία, καθώς η πειραματική σύνθεση είναι *μη καθορισμένη* ως προς την εκτέλεσή της. Ο Cage παρομοιάζει την εκτέλεση της *Τέχνης της Φούγκας* με το να γεμίζει κανείς με χρώμα τη ζωγραφιά, της οποίας το σχέδιο είναι δοσμένο, για να καταλήξει πως, παρά τις δυνατότητες που μπορεί να δίνει στο *Klavierstück XI* ο Stockhausen σε σχέση με τη μορφολογία της συνέχειας του έργου, η εκτέλεσή του δεν καταφέρνει να το αποσπάσει από τις συμβάσεις της δυτικής μουσικής παράδοσης, καθώς όλες οι πιθανές μορφοποιήσεις του είναι καθορισμένες.⁴⁰ Αντίθετα, σε σχέση με τις πειραματικές συνθέσεις ο Cage, όπως τον παραθέτει ο Nyman, δηλώνει: «Η πειραματική σύνθεση δεν καθορίζει ούτε καθορίζεται από την εκτέλεσή της. Έτσι η εκτέλεσή της είναι αναγκαστικά μοναδική· δεν μπορεί να επαναληφθεί. Όταν θα πραγματοποιηθεί για δεύτερη φορά, το αποτέλεσμα θα είναι άλλο».⁴¹

Βάσει των παραπάνω, της ηθελημένης αδυναμίας, δηλαδή, της πειραματικής σύνθεσης να αναπαραχθεί επακριβώς από τη μία εκτέλεση στην άλλη, ανακύπτει το ζήτημα του πού ακριβώς έγκειται η ταυτότητά της (εάν αυτή υπάρχει). Η δυτική αισθητική θεωρία έχει κατασκευάσει ένα πλαίσιο, μέσα στο οποίο προσλαμβάνουμε το καλλιτεχνικό «έργο» ως τέτοιο, μόνο υπό την έννοια της ατομικής παραγωγής, του αποκλειστικά προσωπικού επιτεύγματος του δημιουργού, ο οποίος και είναι ο μόνος υπεύθυνος για την ταυτότητά του. Η ταυτότητα μέσα στο πλαίσιο αυτό, μπορεί να διαφέρει μόνο αναφορικά με την πρόσληψη του έργου.⁴² Τη θεωρία αυτή περί ταυτότητας του «έργου» μοιάζει να διαρρηγνύει η σύνθεση «ανοιχτής φόρμας», καθώς, αφήνοντας ηθελημένα την παρτιτούρα «ανοιχτή» καλεί τον εκάστοτε εκτελεστή να τη διαμορφώσει στη βάση του δοσμένου υλικού που του διατίθεται. Η ανοιχτή σύνθεση, έτσι, μετατρέπεται σε μία μήτρα διαρκούς παραγωγής νέων εσωτερικών

³⁹ Porfyriadis, "Collective thoughts", 1

⁴⁰ Cage, *Silence*, 35-36

⁴¹ Όπως παρατίθεται στο Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 43

⁴² Eco, *The open work*, 20

σχέσεων μεταξύ των στοιχείων της. Οι εκάστοτε εκτελέσεις, ωστόσο, παραμένουν ριζωμένες στην αρχική σύνθεση, καθώς βρίσκονται εντός του κόσμου που κατασκεύασε ο συνθέτης, «την εξηγούν, χωρίς να την εξαντλούν» πλήρεις και ταυτόχρονα ανολοκλήρωτες, αφού καμία δεν μπορεί να συμπεριλάβει όλες τις πιθανές άλλες.⁴³ Η ανοιχτή φόρμα της πειραματικής σύνθεσης, με τον τρόπο αυτό, διαταράσσει την προβλεψιμότητά της, καθώς αναδεικνύει νέες μορφές οργάνωσης του υλικού, και επιτρέπει την ανάπτυξη ενός νέου Λόγου, επομένως και νοήματος· σηματοδοτεί, έτσι, μία αλλαγή Παραδείγματος που περνά «από την πρόβλεψη του αναμενόμενου στην προσδοκία του μη προβλέψιμου».⁴⁴

Διαδικασίες

Η πειραματική σύνθεση δεν αντιμετωπίζεται από τους συνθέτες ως ένα αυστηρά προκαθορισμένο *χρονικό αντικείμενο* [time-object], εντός του οποίου οι σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των διαφορετικών στοιχείων της, το ίδιο το υλικό, αλλά και η δομή του, έχουν προκαθοριστεί πριν την εκτέλεση. Οι συνθέσεις αυτές φαίνεται να αρνούνται τον οριστικό και αμετάκλητο χαρακτήρα του «έργου». Η επιθυμία για μια όλο και μεγαλύτερη απροσδιοριστία και για μία φόρμα όσο γίνεται «ανοιχτή», ώθησαν τους συνθέτες πειραματικής μουσικής να αφήσουν τις παραπάνω παραμέτρους (υλικό, δομή, εσωτερικές σχέσεις μεταξύ των επιμέρους στοιχείων) ανοιχτές στο άγνωστο, στο μη προβλέψιμο. Για να το πετύχουν αυτό στράφηκαν στη σύνθεση, αντιμετωπίζοντάς την, ωστόσο, ως «οριοθέτηση μιας κατάστασης, ως μία διαδικασία παραγωγής δράσης (ηχητικής ή άλλης), ένα πεδίο που οριοθετείται από κάποιου είδους κανόνες».⁴⁵ Οι διαδικασίες που αναπτύχθηκαν παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία, αλλά γενικά μπορεί να ειπωθεί πως είναι αυτές που ορίζουν κάθε φορά στην εκάστοτε παρτιτούρα τη σχέση μεταξύ τυχαίου, επιλογής και υποχρέωσης. Ο Nyman προτείνει την εξής ταξινόμηση των διαφόρων ειδών διαδικασιών:⁴⁶

- ο διαδικασίες του τυχαίου καθορισμού
είναι αυτές που, κατά τον Dick Higgins,⁴⁷ επιτρέπουν την «απομάκρυνση του υλικού από τον συνθέτη, επιτρέποντας στο υλικό να καθοριστεί από ένα σύστημα το οποίο

⁴³ Ibid., 16-21

⁴⁴ Ibid., 83

⁴⁵ Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 36-37

⁴⁶ Ibid., 37-41

⁴⁷ όπως παρατίθεται στο Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 39

έχει προηγουμένως καθορίσει ο συνθέτης». Οι διαδικασίες αυτές επιτρέπουν στον συνθέτη να ρυθμίσει κάποιες από τις παραμέτρους της σύνθεσης χωρίς να επιβάλλει τις προθέσεις του στο υλικό του.⁴⁸

- ανθρώπινες διαδικασίες
οι παρτιτούρες περιέχουν δεδομένο ή προτεινόμενο υλικό για τους εκτελεστές, οι οποίοι με βάση τις ικανότητές τους -μουσικές και εξωμουσικές- καλούνται να ερμηνεύσουν και να εκτελέσουν το υλικό.
- διαδικασίες πλαισίου
εξαρτώνται από την εξέλιξη του υλικού κατά την εκτέλεσή του. Μπορούν, για παράδειγμα, να ορίζουν συγκεκριμένες αποκρίσεις-αντιδράσεις των εκτελεστών σε προηγούμενες δράσεις που λαμβάνουν χώρα κατά την εκτέλεση.
- διαδικασίες επανάληψης
Η εκτεταμένη επανάληψη χρησιμοποιείται ως μέσο κίνησης. Στην περίπτωση αυτή το απρόβλεπτο ελοχεύει στον ανθρώπινο παράγοντα (διαφορετικότητα των συμμετεχόντων).
- ηλεκτρονικές διαδικασίες
Περιλαμβάνουν τη χρησιμοποίηση ηλεκτρονικού εξοπλισμού, όπου ο κάθε δυνατός συνδυασμός των διαφόρων στοιχείων που τον απαρτίζουν (γεννήτριες, διαμορφωτές ήχου, φωτοκύτταρα) δεν μπορεί να καθοριστεί εκ των προτέρων.

(μουσικός) χρόνος

«Η σύλληψη της χρονικότητας έχει να κάνει με τη σύλληψη του κόσμου συνολικά», γράφει ο Αντώνης Λιάκος στην εισαγωγή του βιβλίου του «Αποκάλυψη, Ουτοπία και Ιστορία. Οι

⁴⁸ J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout και Claude V. Palisca, *History of Western Music*, 8η έκδοση. (New York: W. W. Norton & Company, 2010), 933

μεταμορφώσεις της ιστορικής συνείδησης».⁴⁹ Η αντίληψη για τον χρόνο, και το βίωμα αυτού, δεν είναι μία αντικειμενική πραγματικότητα που παραμένει αναλλοίωτη, αλλά αποτελεί συνεπαγωγή των παραγωγικών και πολιτισμικών μορφών που αναδύονται ανά τόπο και περίοδο, και σχετίζονται άμεσα με τον τρόπο που οι άνθρωποι κατανοούν τον κόσμο και τοποθετούν τους εαυτούς τους μέσα σε αυτόν. Έτσι, η ύπαρξη και χρήση του προσδιορισμού του χρόνου ως «μουσικού» υποβάλλει μία αντιδιαστολή με τον περιρρέοντα χρόνο της καθημερινής ζωής: μια ασυμβατότητα σε σχέση με τον ευθύγραμμο, ομοιογενή και κατακεραματισμένο χρόνο, όπως τον βιώνουν τα νεωτερικά και μετανεωτερικά υποκείμενα.⁵⁰

Για την Langer, όπως την παραθέτει ο Philip Alperson,⁵¹ ο χρόνος έρχεται σε αντιδιαστολή με τον μουσικό χρόνο, ο οποίος «δεν είναι μία περίοδος δέκα λεπτών ή μισής ώρας, κάποιο κομμάτι της ημέρας, αλλά είναι κάτι ριζικά διαφορετικό από τον χρόνο, μέσα στον οποίο εκτυλίσσεται η καθημερινή μας ζωή». Σε αντίθεση με τον καθημερινό χρόνο που ρέει μονότονα προς τα μπροστά, ο μουσικός χρόνος έχει περισσότερες διαστάσεις, καθώς έχει εσωτερική δομή, οργανώνεται σε διακριτά κομμάτια, έχει ένταση. Επιπλέον, η πρόσληψή του βασίζεται στην υποκειμενική και προσωπική εμπειρία της ακρόασης και αίσθηση της ακοής, και όχι στη βάση γενικών αποδεκτών κοινωνικών συμβάσεων πρόσληψης του χρόνου εν γένει. Ο μουσικός χρόνος της Langer, όπως αλλού παρατίθεται,⁵² είναι μια εικόνα αυτού που θα μπορούσε να οριστεί ως *βιωμένος* χρόνος, χρόνος που προσλαμβάνεται με βάση την ενεστωτική εμπειρία, και επομένως μετριέται όχι με βάση τη σύμβαση του ρολογιού, αλλά με βάση τις αισθήσεις, την ένταση, τα συναισθήματα.

Απόληξη της παραπάνω θέσης είναι ότι ο μουσικός χρόνος αποτελεί ένα *κλειστό* χρονικό σύστημα σε σχέση με τον περιρρέοντα χρόνο. Η μουσική δημιουργεί μία δική της τάξη οργάνωσης αυτού του χρόνου. Και, επιπλέον, η μουσική ως καλλιτεχνικό έργο, ως δημιουργία, δεν είναι απλώς μία άλλη οργάνωση των υλικών του κόσμου γύρω μας, αλλά ακριβώς βασισμένη σε αυτά τα υλικά, δημιουργεί κάτι νέο, κάτι που ταυτόχρονα υπάρχει και διακριτό από τον κόσμο. Αυτή η αντιδιαστολή, η αναδιοργάνωση του χρόνου όπως τον

⁴⁹ Αντώνης Λιάκος, *Αποκάλυψη, Ουτοπία και Ιστορία. Οι μεταμορφώσεις της ιστορικής συνείδησης*, (Αθήνα: Πόλις 2012), 27

⁵⁰ Giorgio Agamben, *Χρόνος και ιστορία. Κριτική του στιγμιαίου και του συνεχούς*, μτφρ. Δημήτρης Αρμάος (Αθήνα: Ίνδικτος 2003), 24

⁵¹ Philip Alperson, "Musical time and Music as an Art of Time", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38, no.4 (1980), 412. Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/430322>

⁵² *Ibid.*, 413

ξέρουμε, και, τελικά, η δημιουργία ενός άλλου βιώματος και μιας διαφορετικής πρόσληψης του χρόνου, είναι ίσως το πώς θα μπορούσε να οριστεί ο μουσικός χρόνος. Μέσα στη ροή του χρόνου που τον περικλείει, μα ταυτόχρονα και έξω από αυτόν. Στην αντίφαση αυτή μπορούμε να πούμε ότι βασίζεται και η δυναμική του μουσικού έργου, αλλά και του καλλιτεχνικού έργου, και της τέχνης ευρύτερα: να φαντάζεται και να δημιουργεί κάτι έξω από αυτόν τον κόσμο, κάτι που δεν έχει έρθει ακόμα, να προσεγγίζει το ανύπαρκτο. Με τα λόγια του Theodor Adorno: «Η τέχνη δεν μπορεί να εγκαταλείψει την ιδεατή εικόνα (imago) αυτού που δεν υπάρχει ακόμα. [Η εικόνα] είναι αληθινή στην τέχνη ως κάτι ανύπαρκτο».⁵³

Η πειραματική μουσική αποτέλεσε τομή, όπως έχει περιγραφεί παραπάνω, σε σχέση με τις μέχρι τότε αυτονόητες κατηγορίες της μουσικής. Στο πλαίσιο αυτό, τοποθετείται και η μεταστροφή της σε σχέση με την αντίληψη και τη (μη) οργάνωση του μουσικού χρόνου, τουλάχιστον με όρους αρχής και τέλους. Αν ο μουσικός χρόνος ως τότε ήταν μια απόπειρα να οργανωθεί κάτι μέσα και ταυτόχρονα πέρα από τον περιρρέοντα χρόνο της καθημερινής ζωής, ο μουσικός χρόνος της πειραματικής μουσικής υπήρξε η προσπάθεια για την επανασύνδεση του μουσικού με τον περιρρέοντα χρόνο, της μουσικής με τη ζωή.

Η πειραματική σύνθεση μπορεί να ειπωθεί, εντός του πλαισίου αυτού, ως μία χειρονομία απελευθέρωσης του χρόνου. Η συνθετική διαδικασία, όπως περιγράφηκε στις προηγούμενες ενότητες, αντιμετωπίζεται από τους πειραματικούς συνθέτες περισσότερο ως η οριοθέτηση μιας κατάστασης, παρά ως ο απόλυτος ορισμός ενός χρονικού αντικειμένου [time-object]. Έτσι, επιχειρείται μία απο-οριοθέτηση του χρονικού πλαισίου, ενώ ο χρόνος αντιμετωπίζεται ως «τίποτε παραπάνω από ένα άδειο κάδρο που περιμένει να γεμίσει».⁵⁴ Κατά τον Christian Wolff:⁵⁵

Οι αρχές και τα τέλη δεν είναι σημεία σε μία γραμμή, αλλά όρια του υλικού ενός κομματιού [...] τα οποία μπορούμε να αγγίξουμε ανά πάσα στιγμή κατά τη διάρκεια του κομματιού. Τα όρια του κομματιού γίνονται αισθητά όχι σε χρονικές στιγμές οι οποίες αποτυπώνουν μία αλληλουχία, αλλά ως περιθώρια μια χωρικής προβολής της συνολικής ηχητικής δομής.

⁵³ Theodor Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου (Αθήνα: Αλεξάνδρεια 2000), 227

⁵⁴ Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 45

⁵⁵ Όπως παρατίθεται στο: Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 46

Οι διαδικασίες επιλογής του χρονικού πλαισίου ποικίλουν. Μπορούν απλώς να θέτουν ένα τυχαίο χρονικό πλαίσιο ή νέους χρονικούς προσδιορισμούς και μονάδες μέτρησης του χρόνου. Συχνά, επίσης, το χρονικό πλαίσιο ορίζεται από τους εκτελεστές, είτε με βάση τον χρόνο που χρειάζονται για να επεξεργαστούν το υλικό της παρτιτούρας κατά την εκτέλεση, είτε με βάση τον διαθέσιμο χρόνο που έχουν για την εκτέλεση μιας συγκεκριμένης σύνθεσης στο πλαίσιο του προγράμματος μια συναυλίας. Ο χρόνος μπορεί να μετράται με χρονόμετρα ή απλώς να βιώνεται αισθητηριακά «στην αδόμητη ύπαρξή του».⁵⁶ Τέλος, η απο-οριοθέτηση του χρονικού πλαισίου της μουσικής σύνθεσης συνέβαλε στην άρση του διαχωρισμού μεταξύ ήχου και μη-ήχου, και την ανάδυση της σιωπής ως ενεργού παράγοντα της μουσικής πράξης.

⁵⁶ Ibid., 46-47

Εκτέλεση στην πειραματική μουσική

Οι ριζικές αλλαγές που επήλθαν στη μουσική σκέψη και πρακτική, αναπόφευκτα μετέβαλαν άρδην και τον ρόλο του εκτελεστή της πειραματικής μουσικής, των πρακτικών της εκτέλεσης, επομένως και την εκτέλεση/ερμηνεία της μουσικής αυτής εν γένει. Το κεφάλαιο αυτό εκκινεί από τον ισχυρισμό του Neil O Connor πως «η σημειογραφία είναι μόνο ο ένας τρόπος επικοινωνίας των προθέσεων του συνθέτη για τη μετάδοση του μουσικού νοήματος· ο δεύτερος είναι ο εκτελεστής».⁵⁷

«Όταν γράφει κανείς μουσική που θα παιχτεί από ανθρώπους, πρέπει να επιβάλει, μέσω της σημειογραφίας, μια μουσική σκέψη, και στη συνέχεια, συνήθως πολύ αργότερα, ο εκτελεστής πρέπει να προετοιμάσει με διάφορους τρόπους να παραγάγει κάτι που -όπως ελπίζει κανείς- θα οδηγήσει στο να ακουστεί ο ήχος της πρωταρχικής εκείνης μουσικής σκέψης».

Edgar Varèse⁵⁸

Όπως αναδεικνύει το παραπάνω απόσπασμα, υπάρχουν μερικές πτυχές του μουσικού νοήματος που η σημειογραφία αποτυγχάνει να αποτυπώσει επαρκώς. Υπάρχει πάντα ένα υπόλειμμα στη σημειογραφική αναπαράσταση, ακόμα και για τους συνθέτες που επιχειρούν να αποτυπώσουν με τη μέγιστη σαφήνεια μια ολοκληρωμένη μουσική ιδέα καθορίζοντας κάθε διάσταση της εκτέλεσής της. Αναδεικνύεται, έτσι, ο ρόλος του εκτελεστή ως σημαντικού παράγοντα για τον τρόπο μετάδοσης του μουσικού νοήματος. Έχοντας αναλύσει στο προηγούμενο κεφάλαιο το πώς μεταβλήθηκε η μουσική γραφή (τόσο ως συνθετική λογική όσο και ως σημειογραφία), κρίνεται σκόπιμο να εξεταστούν οι αντίστοιχες μεταβολές που υπήρξαν στο κομμάτι της εκτέλεσης εντός της διαλεκτικής σχέσης έργου-εκτελεστή.

πράξεις/καθήκοντα και ελευθερία

Η πειραματική μουσική επέφερε μία αξιοσημείωτη και πολυδιάστατη ελευθερία για τον εκτελεστή, ο οποίος μοιάζει να αποδεσμεύεται από τον αυστηρά λειτουργικό ρόλο που του

⁵⁷ Neil O Connor, "Notation in Space: Notation, the Performer, Interpretation and Improvisation", 1 https://www.researchgate.net/publication/321682633_Notation_in_Space_Notation_the_Performer_In_Iterpretation_and_Improvisation (20/5/2020)

⁵⁸ Όπως παρατίθεται στο: Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 36

επιφύλασσε, για παράδειγμα, ο Boulez.⁵⁹ Μέσα στο «παραδοσιακό» σχήμα, όπου ο εκτελεστής καλείται να εκτελέσει όσο πιο πιστά την παρτιτούρα του συνθέτη, διαφαίνεται μια σχέση ιεραρχίας όπου ο συνθέτης μέσω της παρτιτούρας του επικαθορίζει τον εκτελεστή. Ο Baily ισχυρίζεται πως με τον τρόπο αυτό ο εκτελεστής βιώνει την παρτιτούρα (και επομένως την εκτέλεσή της) ως κάτι αποστασιοποιημένο και ιερό, κάτι το οποίο φοβάται μην καταστρέψει.⁶⁰ Αξίζει, ωστόσο, να σημειωθεί, πως ανα περιόδους οι πρακτικές των εκτελεστών αλλάζουν (ενδεικτικοί λόγοι: μεταβολή μέσου όρου τεχνικών ικανοτήτων, αλλαγή αισθητικής ή ερμηνευτικής προσέγγισης -μετάβαση π.χ. από μία πιο «χαλαρή» ερμηνευτική παράδοση στο αίτημα για ακρίβεια ή αντίστροφα-, κατασκευαστικές εξελίξεις οργάνων κ.τ.λ.) επηρεάζοντας και αμφισβητώντας ενίοτε τα κλειστά σύνορα του αυτοτελούς και αυτόνομου μουσικού έργου και της «ορθής» ερμηνείας του.⁶¹

Ωστόσο, η πειραματική μουσική υπήρξε καθοριστική για την αλλαγή του Παραδείγματος αυτού με ριζικούς όρους, καθώς μετέτρεψε την παρτιτούρα, από μέσο καθορισμού και ελέγχου, σε αδρό σκιαγράφημα και πρό(σ)κληση για συμμετοχή του εκτελεστή με όρους δημιουργικής διαμόρφωσης του περιεχομένου.⁶² Πυλώνας της μετάβασης αυτής υπήρξε το άνοιγμα της σύνθεσης στην απροσδιοριστία. Η αλλαγή του σημειογραφικού συστήματος συνετέλεσε σε αυτήν την κατεύθυνση (αν και, όπως σημειώθηκε ήδη στο πρώτο κεφάλαιο, η απροσδιοριστία της σημειογραφίας δεν είναι ταυτόσημη με την απροσδιοριστία της φόρμας). Οι συνθέτες της πειραματικής μουσικής διαμόρφωσαν νέα συστήματα αναπαράστασης προσπαθώντας να διαρρήξουν την ταύτιση του γραφικού σημείου με έναν συγκεκριμένο ήχο, αλλά και να δημιουργήσουν τις καταστάσεις εκείνες για τους εκτελεστές, όπου η παραγωγή του ήχου θα προέκυπτε όσο πιο φυσικά και αδιαμεσολάβητα, σχεδόν απροετοίμαστα, διαλύοντας τις σχέσεις λογικής ακολουθίας και μελωδικής συνέχειας της δυτικής μουσικής παράδοσης.⁶³

Δημιουργώντας, λοιπόν, *καταστάσεις* προς αυτήν την κατεύθυνση, καλούσαν ή πρότειναν μέσω συγκεκριμένων οδηγιών τους εκτελεστές να προβούν σε *πράξεις ή καθήκοντα* που άνοιγαν επιλογές και δυνατότητες για τη διαμόρφωση της παρτιτούρας κατά την εκτέλεση.

⁵⁹ O Connor, "Notation in Space...", 2

⁶⁰ Όπως παρατίθεται στο: O Connor, "Notation in Space...", 2

⁶¹ O Connor, "Notation in Space...", 2

⁶² Brown, "The Notation and Performance of New Music", 193

⁶³ Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 94-95

Έδιναν, έτσι, μία αξιοσημείωτη ελευθερία στον ερμηνευτή, η δημιουργική πρωτοβουλία του οποίου απέκτησε κομβική σημασία για τη μορφοποίηση του υλικού κατά την εκτέλεση. Το πλαίσιο αυτό κατέστησε απαραίτητη τη δέσμευση όχι μόνο της δεξιοτεχνίας ή του μουσικού γούστου του εκτελεστή, αλλά, επιπλέον, πληθώρα άλλων (μουσικών, αλλά και μη μουσικών) δεξιοτήτων, όπως τη διάνοια, τις παρορμήσεις, την ενσυναίσθηση κ.τ.λ.

Αξίζει να σημειωθεί, πως οι παρτιτούρες αυτές -επειδή δεν είναι καθορισμένες, και επειδή το αποτέλεσμα της εκτέλεσής τους δεν κρίνεται με όρους επιτυχίας ή αποτυχίας- φαίνεται να πριμοδοτούν εκτελέσεις που διέπονται από αδιαφορία ως προς το αποτέλεσμα. Τελικά όμως, όπως επισημαίνει ο Nyman, τείνουν να επισύρουν συμμετοχή, ομαδικότητα και ευθύνη που «σπάνια συναντάται σε άλλα μουσικά είδη».⁶⁴ Για τον Eco, η ανοιχτότητα [openness] αυτών των παρτιτούρων καθιστά τον εκάστοτε εκτελεστή οργανικό κομμάτι της διαμόρφωσης της μουσικής σύνθεσης.⁶⁵ Μοιάζει τελικά να του υποβάλλουν ένα αίσθημα φροντίδας και ευθύνης προς την παρτιτούρα.

Ένα ακόμα σημείο σε σχέση με τους κανόνες είναι η ποικιλομορφία, τόσο των ίδιων των κανόνων, όπως και των καταστάσεων, στις οποίες υποβάλλονται οι εκτελεστές. Οι κανόνες μπορούν, από τη μία, να περιορίζουν το τι μπορεί να συμβεί κατά την εκτέλεση, αλλά, σε άλλες περιπτώσεις, να λειτουργούν περισσότερο ως οδηγοί για την προσθήκη νέων πρωτότυπων στοιχείων στην εκτέλεση, ή για αυτοσχεδιασμό. Ενδεχομένως, λοιπόν, ενδέχεται οι κανόνες, αντί να ρυθμίζουν, να αποτελούν οι ίδιοι αντικείμενο ερμηνείας και διαπραγμάτευσης.⁶⁶

Απόληξη των παραπάνω αποτελεί το ότι οι κανόνες μιας παρτιτούρας είναι κι αυτοί ανοιχτοί στην υποκειμενική ερμηνεία τους από τον εκτελεστή. Ο Cornelius Cardew θεωρεί πως η πρώτη πρόσληψη της σημειογραφίας από τον εκτελεστή επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό τη μετέπειτα ερμηνεία των οδηγιών που του δίνονται, επομένως και τη συνολική ταυτότητα της σύνθεσης.⁶⁷ Οι κανόνες μπορούν να ξεφύγουν από τον έλεγχο του συνθέτη και να γίνουν υπόθεση υποκειμενικής πρόσληψης ή επιλογής, σε σχέση με την ερμηνεία τους, από τον εκτελεστή. Σε μερικά παραδείγματα μάλιστα, τα ίδια τα κομμάτια ανάγουν την ερμηνεία και την τήρηση των κανόνων σε προσωπική υπόθεση του εκάστοτε εκτελεστή. Ένα τέτοιο

⁶⁴ Ibid., 48

⁶⁵ Eco, *The open work*, 7

⁶⁶ Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 52-53

⁶⁷ Όπως παρατίθεται στο: Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 53

παράδειγμα αναφέρει ο Nyman, στο αντίστοιχο κεφάλαιο του βιβλίου του για την πειραματική μουσική: Πρόκειται για το *Private Music* (1969) του Gavin Bryars, όπου «όλες οι δραστηριότητες πρέπει να είναι ιδιωτικές και απομονωμένες από κάθε δημόσια έκθεση».⁶⁸ Χαρακτηριστική είναι η οδηγία της παρτιτούρας που παραθέτει ο Nyman: «Απλώς κράτα την ιδιωτικότητά σου για τον εαυτό σου στερώντας από τους άλλους τη δυνατότητα πρόσβασης σε αυτήν».⁶⁹

από το μουσικό όργανο στην ηχητική πηγή

Η πειραματική μουσική άλλαξε, επίσης, τον τρόπο πρόσληψης και χρήσης των μουσικών οργάνων. Το γεγονός πως οι πειραματικές παρτιτούρες αποτελούσαν σε μεγάλο βαθμό εννοιολογήματα [concepts] επηρέασε τον τρόπο παιξίματος (αλλά και ευρύτερης χρήσης) των μουσικών οργάνων. Ίσως το 4'33'' αποτελεί ξανά το πιο εύστοχο παράδειγμα: Στην πρώτη εκτέλεση του κομματιού χρησιμοποιήθηκε το πιάνο (η παρτιτούρα δεν ορίζει συγκεκριμένο όργανο). Ωστόσο, αυτό που είχε να κάνει ο David Tudor για να εκτελέσει το κομμάτι δεν ήταν, πρακτικά, τίποτε άλλο από το να ανοιγοκλείνει το καπάκι του κλαβιέ στις μεταβάσεις μεταξύ των τριών μερών που ορίζει η παρτιτούρα. Η συγκεκριμένη περίπτωση μοιάζει ενδεικτική της χρήσης του μουσικού οργάνου ως χρηστικού αντικειμένου, για το «παίξιμο» του οποίου δεν απαιτείται η παραδοσιακή μουσική δεξιοτεχνία, αλλά η κατανόηση και η δέσμευση απέναντι στη σύνθεση.

Το πιάνο αρχίζει να αντιμετωπίζεται ως ολότητα: από πληκτροφόρο έγχορδο με μία ευρέως γνωστή και αποδεκτή χρήση και τεχνική παιξίματος, μετατρέπεται σε μία διευρυμένη ηχητική πηγή. Οι συνθέτες της πειραματικής μουσικής άρχισαν να παρεμβαίνουν στον μηχανισμό του, τοποθετώντας αντικείμενα ανάμεσα στις χορδές (προετοιμασμένο πιάνο), ενισχύοντας ηλεκτρονικά τον ήχο του, αντικαθιστώντας τα σφυριά με άλλα αντικείμενα κρούσης, παίζοντας τις χορδές με δοξάρι ή άλλα αντικείμενα, χρησιμοποιώντας τα κλάστερ κ.τ.λ. Το πιάνο από πληκτροφόρο έγχορδο τείνει να μοιάζει πλέον με κρουστό.

Αντίστοιχες μεταβολές και «εναλλακτικές χρήσεις» υπήρξαν και σε άλλα όργανα. Με τη σειρά τους αυτές, διεύρυναν την τεχνική του εκάστοτε οργάνου, που καλούταν πλέον να ανταποκριθεί σε ένα διαφορετικό εκτελεστικό πλαίσιο. Χαρακτηριστική είναι, ίσως, όσον

⁶⁸ Ibid., 54

⁶⁹ Ibid.

αφορά τα έγχορδα με τόξο η χρήση δύο δοξαριών στο βιολοντσέλο⁷⁰, το παίξιμο πάνω στον καβαλάρη, πίσω από τον καβαλάρη, ή ακόμα και πάνω στην χορδιέρα, όπως και οι τεχνικές που τα αντιμετωπίζουν ως κρουστά όργανα (χτυπήματα στο καπάκι) ή ως μικρόφωνο (π.χ. το τραγούδι μέσα στο ηχείο του βιολιού).

Η διεύρυνση τόσο των χρήσεων του οργάνου όσο και των τεχνικών του εκτελεστή για το παίξιμό του, παράλληλα με την προσθήκη πρόσθετων αντικειμένων, ως διαμεσολαβητών μεταξύ των δύο πόλων, ανέδειξαν μία νέα εκτελεστική πραγματικότητα, εντός της οποίας «το όργανο γίνεται προέκταση του εκτελεστή, αλλά και του ίδιου ως αντικειμένου».⁷¹

ο εκτελεστής της πειραματικής μουσικής

Σε ένα περιβάλλον όπου όλα φαίνεται να αλλάζουν, δεν θα μπορούσε να μείνει αδιάβλητος από όλες αυτές τις μεταβολές ο ίδιος ο εκτελεστής, όχι μόνο ως επαγγελματίας του ενός ή του άλλου οργάνου, αλλά και ως υποκειμενικότητα. Οι αλλαγές που επέφερε η πειραματική μουσική επηρέασε σημαντικά όχι μόνο τον ρόλο του εκτελεστή σε σχέση με την πειραματική παρτιτούρα, αλλά, επιπλέον, και τον τρόπο που οι ίδιοι οι εκτελεστές αντιμετώπιζαν τον εαυτό τους ως κομμάτι μιας δημιουργικής διαδικασίας, ως υποκείμενα.

Λόγω του μουσικού ιδιώματος, των πρακτικών του, αλλά και των μουσικών και εξω-μουσικών δεξιοτήτων που απαιτούσε, η πειραματική μουσική δημιούργησε τη δική της γενιά εκτελεστών και ομάδων ή συνόλων. Η ενασχόληση με το μουσικό αυτό είδος, κατά τον Nyman, ήταν κάτι παραπάνω από εκτέλεση μιας σειράς συνθέσεων ενός είδους· η πειραματική μουσική «αποτελεί ένα πεδίο μόνιμης δημιουργικότητας, έναν τρόπο αντίληψης του κόσμου».⁷² Αντιλήψεις, όπως η παραπάνω, επηρέασαν τον τρόπο θέασης της μουσικής πράξης και των επίδικων που θέτει. Οι παρτιτούρες αυτές πολλές φορές επιζητούσαν να εκμαιεύσουν τον μέγιστο βαθμό αυθορμητισμού και ενστικτώδους αντίδρασης κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης, να προωθήσουν την έννοια της συλλογικότητας μεταξύ των εκτελεστών και να ενισχύσουν τη λήψη των δικών τους δημιουργικών αποφάσεων.⁷³ Μέσα

⁷⁰ Παραπάνω πληροφορίες μπορούν να αναζητηθούν εδώ: <http://www.uitti.org/Two%20Bows.html>

⁷¹ Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 55

⁷² Ibid., 57

⁷³ Earle Brown, "On December 1952", *American Music* 26, No. 1 (2008), 2. Ανακτήθηκε από: <http://www.jstor.org/stable/40071686>

στο πλαίσιο αυτό, εύκολα προκύπτει πως έννοιες όπως αυτής του ταλέντου, της δεξιοτεχνίας, του ανταγωνισμού (πτυχές της καθημερινότητας των σπουδών και της επαγγελματικής ζωής ενός μουσικού και όχι μόνο) που απαντώνται συχνά στο πεδίο της εκτέλεσης της κλασικής μουσικής, επαναπροσδιορίζονταν ή/και έχαναν τη σημασία τους.

Όπως ειπώθηκε παραπάνω, η πειραματική μουσική, όπως των Cage και Wolff, απαιτούσε συχνά δεξιότητες που δεν είχαν να κάνουν αποκλειστικά με την εκτέλεση κάποιου οργάνου, αλλά και με την ικανότητα κάποιου να αντιλαμβάνεται αφηρημένα ή περίπλοκα μουσικά εννοιολογήματα [concepts]. Σταδιακά, ωστόσο, και μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1960 εκδηλώνεται μία τάση απλοποίησης της μουσικής γραφής, με στόχο οι παρτιτούρες να γίνουν περισσότερο προσβάσιμες από ανθρώπους που δεν διέθεταν απαραίτητα ανώτατη, ή οποιαδήποτε, μουσική εκπαίδευση.⁷⁴ Παραδείγματα αυτής της τάσης αποτελούν συνθέτες όπως ο Lucier, ο Bryars και ο Cardew. Εκτελεστές τώρα των πειραματικών παρτιτούρων μπορούσαν να είναι όχι μόνο μία μικρή ομάδα αφοσιωμένων ή στρατευμένων επαγγελματιών μουσικών, όπως ο Tudor ή ο Tilbury, αλλά εντελώς ανειδίκευτοι εκτελεστές που κατά μία άποψη «δεν έφεραν τα προνόμια/αγκυλώσεις της μουσικής εκπαίδευσης».⁷⁵ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Scratch Orchestra, συνδεδεμένη με την προσωπικότητα και το συνθετικό έργο του Cardew, της οποίας ο τελευταίος αποτελούσε μέλος.

Ο Cardew, όπως και οι περισσότεροι από τους πειραματικούς συνθέτες, υπήρξαν και εκτελεστές της πειραματικής μουσικής. Αλλά και πολλοί εκτελεστές, δημιούργησαν δικές τους συνθέσεις. Στη ρευστοποίηση των διαχωρισμένων ρόλων συνθέτη-εκτελεστή, ωστόσο, δεν συνετέλεσε μόνο η συμμετοχή των συνθετών στις εκτελέσεις, αλλά η ίδια η μορφή των συνθέσεων. Ο εκτελεστής δεν καλείται πλέον να αναπαραγάγει πιστά τη μορφή που έχει συγκροτήσει πριν από αυτόν ο συνθέτης, αλλά να μορφοποιήσει την παρτιτούρα *μαζί* του, από την άποψη πως ο συνθέτης έχει συνειδητά αφήσει για αυτόν ένα πεδίο πιθανοτήτων για να δημιουργήσει τη δική του *εκδοχή* της παρτιτούρας του.⁷⁶ Αυτό σημαίνει, επιπλέον, πως ο συνθέτης, έχοντας μεταθέσει ένα κομμάτι της ευθύνης στους εκτελεστές, επιδρασιλεύει σε αυτούς σεβασμό και εμπιστοσύνη για τις αποφάσεις που θα λάβουν και το ηχητικό

⁷⁴ Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 165

⁷⁵ *Ibid.*, 170

⁷⁶ Porfyriadis, "Collective thoughts", 3

αποτέλεσμά τους.⁷⁷ Ο Cardew έχει δηλώσει σχετικά με την εκτέλεση του *Treatise*: «Αυτό που ελπίζω είναι ότι κατά την εκτέλεση του “Treatise” κάθε μουσικός θα παίζει τη δική του μουσική, όχι τη δική μου. [Θα το κάνει αυτό] αποκρινόμενος στη δική μου μουσική, που είναι η παρτιτούρα».⁷⁸

⁷⁷ Ibid., 21

⁷⁸ Virginia Anderson, “ ‘Well, it’s a vertebrate...’: Performer choice in Cardew’s *Treatise*”, *Journal of Musicological Research* 25, No.3-4 (2006), 12

Cornelius Cardew, Treatise

ένα παράδειγμα προετοιμασίας και εκτέλεσης μιας παρτιτούρας ανοιχτής φόρμας

Στα κεφάλαια που προηγήθηκαν επιχειρήθηκε μία ανάλυση των μεταβολών που έλαβαν χώρα στη συνθετική και ερμηνευτική πρακτική στη δυτική μουσική από το 1950 και εξής. Στην βάση αυτή, λοιπόν, παρακάτω, θα επιχειρηθεί η διερεύνηση των στοιχείων αυτών στο *Treatise* του Cornelius Cardew (1936-1981). Ο Cardew υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες του μουσικού πειραματισμού, ενώ το *Treatise*, γραμμένο το διάστημα μεταξύ 1963 και 1967, αποτελεί μία από τις εμβληματικότερες συνθέσεις ανοιχτής φόρμας, αλλά και μία μνημειώδη παρτιτούρα αναφοράς — απαρτίζεται από 193 σελίδες γραφικής σημειογραφίας. Παράλληλα το *Treatise* έχει την αξιοσημείωτη ιδιαιτερότητα πως δεν συνοδεύεται από οδηγίες προς τους εκτελεστές του (κάποιες λύσεις σε σχέση με την ερμηνεία της παρτιτούρας έχουν συγκροτηθεί με βάση αποσπάσματα των ημερολογίων του Cardew, και κάποιων δημοσιεύσεων που ακολούθησαν την έκδοση).⁷⁹ Ενδείκνυται, έτσι, ως υπόθεση εργασίας όσον αφορά την προσέγγιση, την προετοιμασία και την εκτέλεση της παρτιτούρας.

υπόβαθρο

Ο Cornelius Cardew αποτέλεσε σημαντικό κεφάλαιο για την πειραματική μουσική της Μεγάλης Βρετανίας, όχι μόνο ως πειραματικός συνθέτης, αλλά και ως βασικός υπεύθυνος για τη δημιουργία και ανάπτυξη μιας ολόκληρης γενιάς εκτελεστών κατά τη δεκαετία του 1960. Όχημα της πολύπλευρης αυτής δουλειάς αποτέλεσε η Scratch Orchestra, μια κολλεκτίβα συνθετών και εκτελεστών. Κατά τη δεκαετία του 1960, λοιπόν, η συνθετική δουλειά του Cardew εξελίσσεται προοδευτικά στοχεύοντας στην ενεργοποίηση και αξιοποίηση κάθε ανθρώπινου δημιουργικού πόρου. Επιθυμεί την ενεργοποίηση του ερμηνευτή, μια πτυχή της μουσικής σύνθεσης που θεωρούσε αγνοημένη.⁸⁰ Αναζητούσε έτσι στη σημειογραφία του την ιδεατή ισορροπία μεταξύ «πειστικής σαφήνειας» και «ελαστικότητας» για τους εκτελεστές. Συνθέσεις του, όπως το *Autumn '60*, όπου αναζητείται η ισορροπία αυτή τείνουν να γίνονται αρκετά εξειδικευμένες σε βαθμό που, όπως υποστηρίζει ο Nyman, «θα τρόμαζαν κάθε μουσικό που έχει μεγαλώσει παίζοντας Μπετόβεν

⁷⁹ Ibid., 1

⁸⁰ Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 172

και Μάλερ».⁸¹ Ωστόσο, ο Cardew σταδιακά φαίνεται να επιδιώκει οι συνθέσεις του να μπορούν να είναι προσβάσιμες και από ανθρώπους που δεν έχουν απαραίτητα εξειδικευμένη μουσική εκπαίδευση.

Η πορεία αυτή φαίνεται τελικά να απολήγει στη δημιουργία του *Treatise*, μιας σύνθεσης, στην οποία ο Cardew, τελικά, απομακρύνεται σχεδόν εντελώς από τη μουσική σημειογραφία, παράγοντας μία εξ ολοκλήρου γραφική παρτιτούρα. Ελάχιστα είναι τα μέρη της, όπου απαντώνται σημεία της παραδοσιακής μουσικής σημειογραφίας. Φαίνεται, έτσι, η παρτιτούρα να ενδείκνυται για την εκπλήρωση της προσδοκίας του συνθέτη, για μία μουσική, η εκτέλεση της οποίας δεν θα προϋποθέτει μουσική εκπαίδευση, παρά μόνο τη διάθεση των εκτελεστών να δεσμευτούν δημιουργικά απέναντι στην παρτιτούρα, «να αποδεχτούν την ευθύνη για το μέρος που παίζουν, για τη μουσική συμβολή τους στο κομμάτι».⁸²

Ο Cardew συνέθεσε το *Treatise* έχοντας ως αναφορά τη *Λογικο-Φιλοσοφική Πραγματεία* (1921) του Ludwig Wittgenstein. Πρόκειται για ένα από τα σημαντικότερα φιλοσοφικά κείμενα του 20ου αιώνα, το οποίο καταπιάνεται με ζητήματα που άπτονται της φιλοσοφίας της γλώσσας και που είχε συνδεθεί πολύ πρωτότερα με τη μουσική λόγω της επιρροής του πάνω στις προσωπικότητες της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης. Κεντρικές ιδέες του έργου αφορούν τη διάσταση μεταξύ *λέγειν* και *δεικνύναι*, το μη εκφράσιμο των ηθικών αληθειών, τα όρια της γλώσσας. Οι ιδέες αυτές συχνά εκφράζονται με παραδείγματα από τη μουσική, ενώ συχνά τα όρια της κατανόησης της γλώσσας παρομοιάζονται με αυτά της κατανόησης της μουσικής.⁸³ «Ο λόγος [που εκφέρεται] με ή χωρίς σκέψη μπορεί να συγκριθεί με το να παίζει κανείς ένα μουσικό κομμάτι με ή χωρίς σκέψη», υπό την έννοια ότι η παρα-νόηση διαφαίνεται όχι στο τι σκέφτεται ή όχι ο μουσικός, αλλά στον τρόπο με τον οποίο ηχούν οι νότες.⁸⁴ Οι ιδέες για τα όρια της γλώσσας για τη μετάδοση του νοήματος φαίνεται πως επηρέασαν τη μουσική σκέψη του Cardew, όπου τα όρια της γλώσσας μετατρέπονται σε όρια της σημειογραφίας (του κώδικα της μουσικής γλώσσας) για τη μετάδοση του νοήματος, το οποίο τελικά ο Cardew εντοπίζει περισσότερο στην ίδια την εκτέλεση, παρά στη

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid., 172-173

⁸³ Graham McFee, "Wittgenstein, Performing art and Action" Στο *Wittgenstein, Theory and the Arts*, επιμ. Richard Allen και Turvey Malcolm (London: Routledge 2001), 94

⁸⁴ Ibid.

σημειογραφία.⁸⁵ Η υπέρβαση του ορίου της σημειογραφίας στο *Treatise*, λοιπόν, συμβαίνει μέσω της γραφικής παρτιτούρας που δεν συνοδεύεται από οδηγίες, και όπου τα σύμβολα λειτουργούν περισσότερο ως χάρτες προσανατολισμού για τους ερμηνευτές, παρά ως σαφής κώδικας προς αποκωδικοποίηση.

Μία ακόμα εμφανής επιρροή του Cardew στο *Treatise*, είναι η γραφιστική. Στο γραφείο όπου εργαζόταν ως γραφίστας, ασχολούταν με τα γραφήματα, τα διαγράμματα και την εκφραστικότητά τους.⁸⁶ Γραμμές, κύκλοι, τετράγωνα, είναι τα βασικά δομικά υλικά του *Treatise*, τα οποία «υποβάλλονται σε καταστροφή και παραμόρφωση» συναποτελώντας τελικά τα υλικά μιας (και) εικαστικής δημιουργίας αδιαμφισβήτητης αξίας. Έτσι, ίσως δεν προκαλεί εντύπωση το ότι η παρτιτούρα προσαρμόστηκε για να εκτεθεί ως εικαστικό έργο το 2017 στην Documenta 14.

Το *Treatise* είναι ένα «εκτενές γραφιστικό ταξίδι, μια συνεχής συνύφανση και συνδυασμός ενός πλήθους γραφιστικών στοιχείων σε μια μακροσκελή οπτική σύνθεση, της οποίας το ηχητικό νόημα δεν έχει καθοριστεί με κανέναν τρόπο».⁸⁷



Cornelius Cardew, παρτιτούρα του *Treatise*, 1967, προσαρμογή για την Documenta Halle, βινύλιο σε γυάλινο τζάμι, Συλλογή Horace Cardew και Edition Peters, άποψη εγκατάστασης, documenta Halle, Kassel, documenta 14, φωτ.: Nils Klinger⁸⁸

⁸⁵ Anderson, “Well, it’s a vertebrate...”, 2

⁸⁶ Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 173

⁸⁷ Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 173

⁸⁸ Ανακτήθηκε από: <https://www.documenta14.de/en/artists/16166/cornelius-cardew>

παρτιτούρα και ερμηνεία

Η παρτιτούρα του *Treatise* αποτελείται από 193 σελίδες αποκλειστικά γραφικής σημειογραφίας. Ο Cardew την περιγράφει ως εξής:

[...] είναι μία γραφική παρτιτούρα που συντέθηκε χωρίς αναφορά σε κάποιο σύστημα ή σε κανόνες που να επιβάλλονται στην ερμηνεία. Ξεκίνησε το 1963 και είναι ακόμα ανολοκλήρωτη· οι εκατό σελίδες που είναι έτοιμες προς το παρόν αντιπροσωπεύουν λίγο περισσότερο από το μισό κομμάτι. Η έκταση της παρτιτούρας είναι η αιτιολόγηση της απουσίας κάποιου ερμηνευτικού συστήματος· το γραφικό υλικό χρησιμοποιείται με τόσο εξαντλητικό τρόπο που μία ερμηνεία (μουσική ή άλλη) μπορεί να προκύψει σχεδόν μη συνειδητά στο μυαλό του αναγνώστη όσο ακόμη διαβάζει την παρτιτούρα. Οποιοσδήποτε αριθμός μουσικών με οποιαδήποτε όργανα μπορούν να πάρουν μέρος. Κάθε μουσικός παίζει από την παρτιτούρα, διαβάζοντάς την με τους όρους του δικού του οργάνου και την προσωπική του κλίση. Κάποιες γενικές αποφάσεις μπορούν να παρθούν από πριν για να δώσουν συνοχή στην εκτέλεση, αλλά ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας είναι ουσιαστικός για το κομμάτι. Η εκτίμηση ή η κατανόηση του έργου πρέπει να αναπτύσσεται με τον ίδιο τρόπο που θα αναπτύσσεται και η ερμηνεία των μουσικών. Ο προσανατολισμός είναι αργός, κατ' αναλογία με την έκταση του κομματιού, αλλά είναι αυθόρμητος, δεδομένου του ότι δεν υπάρχει συγκεκριμένος προσανατολισμός.⁸⁹

Προκύπτει από το παραπάνω απόσπασμα ότι οι εκτελεστές της παρτιτούρας του *Treatise* καλούνται να φτιάξουν τους δικούς τους κανόνες που μάλιστα πρέπει να αναζητήσουν και να συγκροτήσουν χωρίς οποιοδήποτε σημείο αναφοράς. Η παρτιτούρα φαίνεται να ανεξαρτητοποιείται από τον έλεγχο του Cardew, καθώς οι εκτελεστές ενδεχομένως αναζητήσουν ερμηνευτικές λύσεις, τις οποίες ο ίδιος να μην είχε προβλέψει ή στις οποίες να μην αποσκοπούσε. Η παρτιτούρα γίνεται, έτσι, μόνο ένα από τα στοιχεία για την κατανόηση και την εκτέλεση της μουσικής σύνθεσης, καθώς η σημειογραφία της αναλύεται όχι *καθ' αυτή*, αλλά μέσα από την οπτική γωνία του εκτελεστή που αναζητά λύσεις *ως προς* αυτήν.⁹⁰

⁸⁹ Cornelius Cardew, "Treatise: Résumé of pre-publication performance" στο *Treatise Handbook*, (London, Frankfurt, New York: Edition Peters 1971)

⁹⁰ Anderson, "Well, it's a vertebrate...", 4

Όπως αλλού υποστηρίζει ο συνθέτης «ο εκτελεστής θα πρέπει να αντιδράσει στη σημειογραφία, παρά να ερμηνεύσει με έναν συγκεκριμένο τρόπο, δεσμευμένος από την πρακτική της [παραδοσιακής] ερμηνείας».⁹¹ Αναδύεται, για άλλη μία φορά, η μεταστροφή του ρόλου του εκτελεστή της ανοιχτής πειραματικής σύνθεσης εντός της διαλεκτικής σχέσης του με την παρτιτούρα. Ο ερμηνευτής του *Treatise* δεν είναι απλώς εκτελεστής της μουσικής ιδέας του συνθέτη, αλλά, πολύ παραπάνω, γίνεται φορέας πρωτογενούς μουσικού νοήματος, μέσω των εργαλείων (παρτιτούρα) που έχει θέσει ο συνθέτης στη διάθεσή του.

Η ανοιχτότητα αυτή του *Treatise*, φαίνεται να διανοίγει πολλές διαφορετικές και εξίσου πιθανές και δόκιμες προσεγγίσεις όσον αφορά την ερμηνεία: Από μία σύνθεση με γραφικά στοιχεία που περιμένουν να συνδεθούν με την εκτελεστική πράξη μέσω της δημιουργίας ενός αναπαραστατικού συστήματος, μέχρι απλώς ένα «μονοπάτι στον ωκεανό του αυθόρμητου».⁹² Ακόμα, έχει ενδιαφέρον, το σχετικό παράδειγμα που αναφέρεται στο “Well, it’s a vertebrate...”: Σε εκτέλεση του *Treatise* από την Scratch Orchestra, του σχήματος που σε μεγάλο βαθμό ταυτίστηκε με το όνομα του Cardew, ο Kagel, που συμμετείχε σε αυτήν ως μουσικός, δεν ακολουθούσε την παρτιτούρα κατά την εκτέλεση. Η ανοιχτότητα δηλαδή της παρτιτούρας μπορούσε να συμπεριλάβει ακόμα και την απόρριψή της από κάποιον/κάποιους από τους εκτελεστές. Ακόμα, δηλαδή, και ο συντονισμός και η συνεργασία μεταξύ των μουσικών χρειαζόταν να συμφωνηθεί, καθώς δεν ήταν υποχρεωτικός, ούτε φυσικά απαγορευόταν.⁹³ Όλες οι θέσφατες πρακτικές της εκτέλεσης φαίνεται να αποτέλεσαν αντικείμενο εκ νέου διαπραγμάτευσης.

Μέσα στο πλαίσιο αυτό, ανακύπτει και χρήζει διερεύνησης, ακριβώς το ζήτημα της ευθύνης, της πειθαρχίας και των δημιουργικών αποφάσεων σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο από τα μέλη ενός συνόλου τόσο κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας της μουσικής σύνθεσης όσο και κατά την εκτέλεση. Για τη σκιαγράφηση των ζητημάτων αυτών της εκτέλεσης θα χρησιμοποιηθεί μία από τις δύο⁹⁴ μέχρι στιγμής (με βάση την έρευνα της γράφουσας) εκτέλεση του *Treatise* στην Ελλάδα.

⁹¹ Όπως παρατίθεται στο: Anderson, “Well, it’s a vertebrate...”, 8

⁹² Cardew, *Treatise Handbook*, i

⁹³ Anderson, “Well, it’s a vertebrate...”, 17

⁹⁴ Η έτερη εκτέλεση πραγματοποιήθηκε το 2013 στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης από το Σύνολο Πειραματικής Μουσικής και μπορεί να βρεθεί εδώ:

<https://www.youtube.com/watch?v=VEGTM5OTASY&fbclid=IwAR22kYpm-3joANNcVmxpUg0p57ZE5uJMKIVegHP0i-CoEwChlavtk0X28l> Τελευταία πρόσβαση: 2 Ιουνίου 2020

Το “Treatise” στην Αθήνα

Πρόκειται για τη συναυλία «Αγγλικής πειραματικής μουσικής του 20ου και 21ου αιώνα: WHI crossing the channel» που πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα, στις 4 Μαΐου 2019, στο chimeres space από το WHI ensemble.⁹⁵ Η συνέχεια της παρούσας ενότητας θα ασχοληθεί με τον τρόπο που το σύνολο προσέγγισε και προετοίμασε το *Treatise*, μέσα στο πεδίο πιθανοτήτων της παρτιτούρας του Cardew και που δόμησε τη δική του εκδοχή της σύνθεσης. Η εκδοχή αυτή μπορεί να ανακτηθεί μέσω του παρακάτω συνδέσμου:

<https://www.youtube.com/watch?v=uCITy24IXVE>

Ο Πορφυριάδης παρουσιάζει ένα σύστημα ταξινόμησης των παραπάνω διαδικασιών θέτοντας τους εξής αναλυτικούς άξονες:

- πότε παίρνονται οι απαραίτητες αποφάσεις
- ποιος παίρνει τις απαραίτητες αποφάσεις λαμβάνοντας υπόψη τη δομή της φόρμας
- πώς οι αποφάσεις αυτές επηρεάζουν τις σχέσεις συνθέτη-εκτελεστών και των εκτελεστών μεταξύ τους.⁹⁶

Στη βάση αυτού του σχήματος θα επιχειρηθεί η ανάλυση της ερμηνευτικής προσέγγισης του WHI ensemble.⁹⁷ Θα διερευνηθούν, έτσι, (i) οι αποφάσεις παίρνονται *πριν* και *κατά τη διάρκεια* της εκτέλεσης, (ii) αν οι αποφάσεις παίρνονται από τον συνθέτη, τους εκτελεστές ως μονάδες ή ως σύνολο, κάποιον εκπρόσωπο του συνόλου ή κάποιον εξωτερικό παράγοντα, και (iii) αν και πώς οι παραπάνω διαδικασίες επαναπροσδιορίζουν τη σχέση συνθέτη-εκτελεστή, αλλά και των εκτελεστών μεταξύ τους όσον αφορά τη λήψη αποφάσεων ατομικά και συλλογικά στο πλαίσιο ενός συνόλου.⁹⁸

⁹⁵ Το σύνολο εδρεύει στην Αθήνα και ασχολείται με τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό, τη μελέτη και την εκτέλεση παρτιτουρών πειραματικής μουσικής, με ιδιαίτερη έμφαση στις λεκτικές και γραφικές παρτιτούρες ανοιχτής μορφής. Δημιουργήθηκε μέσα από τα σεμινάρια αυτοσχεδιαστικής μουσικής του συνθέτη Αλέξη Πορφυριάδη. Έχει δημιουργήσει και εκτελέσει εκδοχές συνθέσεων πειραματικής μουσικής των Cage, Wolff, Cardew, Stockhausen, Saunders κ.α. Έχει παρουσιάσει συναυλίες αυτοσχεδιασμού και πειραματικής μουσικής στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση, στο Underflow Music Store και στο Ωδείο Φίλιππος Νάκας. <https://ensemblewhi.wordpress.com/> Τελευταία πρόσβαση: 2 Απριλίου 2020

⁹⁶ Porfyriadis, “Collective thoughts”, 3-4

⁹⁷ Η εφαρμογή του σχήματος αυτού στο *Treatise* των WHI ensemble βασίζεται στην αποτίμηση της γράφουσας. Επομένως αξίζει να διευκρινιστεί πως παρακάτω δεν εκφράζονται συλλογικές θέσεις του συνόλου.

⁹⁸ Porfyriadis, “Collective thoughts”, 5-6

I. Αποφάσεις πριν την εκτέλεση

Όπως έχει ήδη αναφερθεί το *Treatise* είναι μία πολύ μεγάλη σε έκταση γραφική παρτιτούρα χωρίς καμία οδηγία προς τους εκτελεστές. Το γεγονός αυτό καλεί στην πραγματικότητα τους εκτελεστές να πάρουν μία σειρά από αποφάσεις πριν την εκτέλεση της παρτιτούρας, ουσιαστικά διαμορφώνοντας τη δική τους εκδοχή της γραφικής παρτιτούρας. Για να το πετύχουν αυτό, κατά τον Schnebel,⁹⁹ οι εκτελεστές καλούνται να

εξοικειωθούν με τη γραφική σημειογραφία και την αντίστοιχη χειρονομιακή και ενορχηστρωτική ερμηνεία της, και, έπειτα, να συνεργαστούν για τη διερεύνηση των πιθανοτήτων της από κοινού εκτέλεσης. Τα αποτελέσματα της εργασίας αυτής μπορούν να χρησιμεύσουν ως βάση για την εκτέλεσή τους.

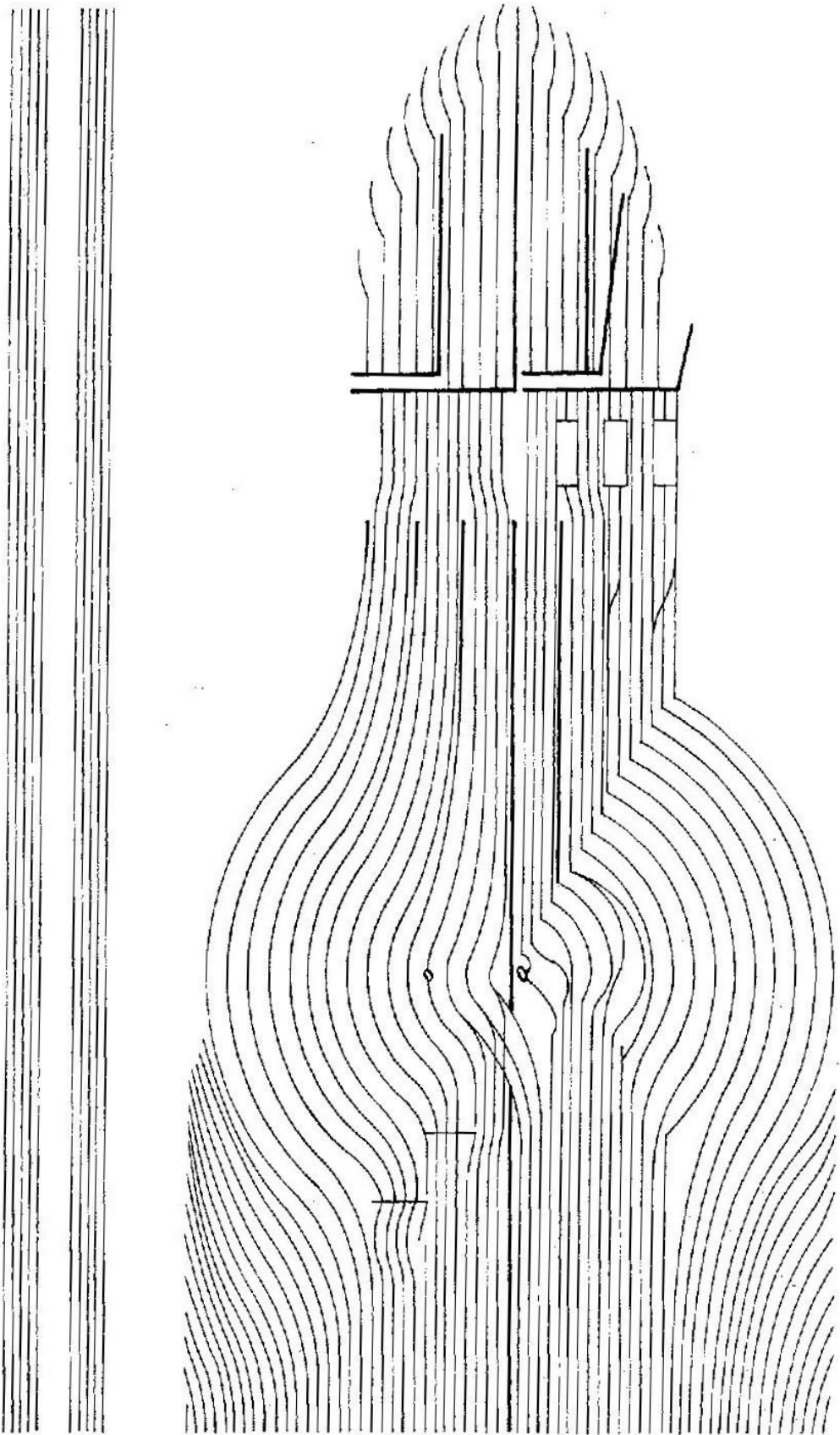
Στην περίπτωση του WHI ensemble, ζητήματα που τέθηκαν αφορούσαν, αρχικά, τον προσανατολισμό στην παρτιτούρα και την εξοικείωση με τη σημειογραφία, αλλά και τη δημιουργία ενός κοινού κώδικα για το σύνολο, βάσει του οποίου θα ερμηνεύονταν, λιγότερο ή περισσότερο συγκεκριμένα, τα διάφορα γραφικά σύμβολα που συναντά κανείς κατά την ανάγνωση της παρτιτούρας. Οι πρωταρχικές αυτές αποφάσεις, αποτέλεσαν τη βάση, πάνω στην οποία, εν συνεχεία, πάρθηκαν αποφάσεις που αφορούσαν, παραδείγματος χάριν, την ενορχήστρωση.

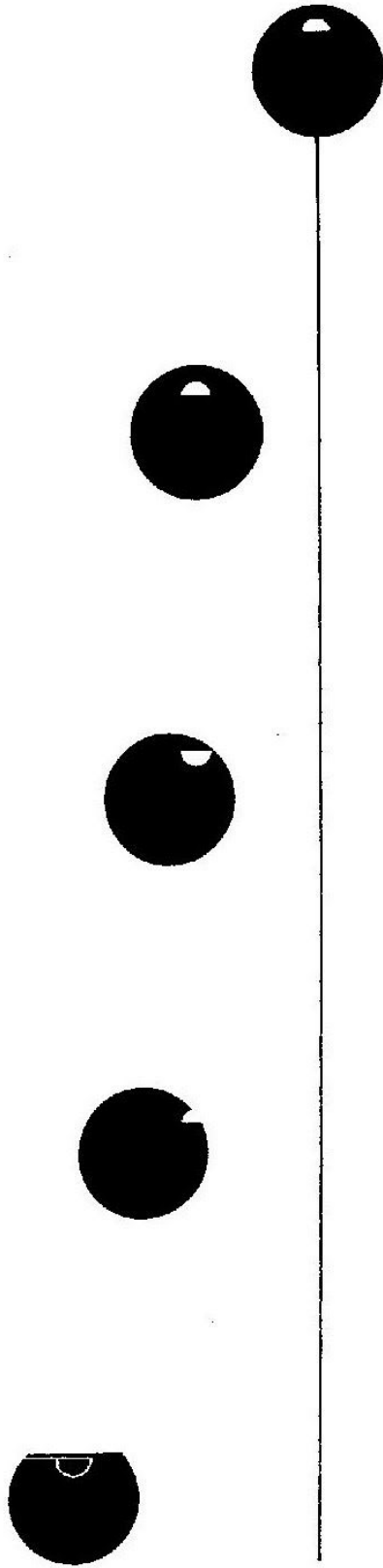
Ξεκινώντας, λοιπόν, από την αρχή, οι WHI αποφάσισαν, κατά το πρώτο στάδιο της προετοιμασίας τους, να μελετήσουν, αρχικά, ατομικά την παρτιτούρα του Cardew και να εξοικειωθούν με τη γραφική σημειογραφία που χρησιμοποιείται σε αυτήν. Επειδή το *Treatise* επρόκειτο να παρουσιαστεί σε ένα πρόγραμμα που περιλαμβάνονταν άλλες τέσσερις συνθέσεις, και λόγω της συνήθως αποσπασματικής εκτέλεσης της παρτιτούρας (παρουσιάζεται ένα μέρος του συνόλου των σελίδων), ήταν σαφές πως θα έπρεπε να επιλεγθεί ένας μικρότερος των 193 σελίδων αριθμός για τη συγκεκριμένη συναυλία. Έτσι, αποφασίστηκε να διαλέξει ατομικά το κάθε ένα από τα μέλη του συνόλου 20 σελίδες, με βάση τα προσωπικά του κριτήρια, στο πλαίσιο της προπαρασκευαστικής επιλογής. Επιπλέον, η κάθε σελίδα στελνόταν μαζί με κάποια βασικά σχόλια που αφορούσαν την ερμηνεία των γραφημάτων. Οι επιλεγμένες σελίδες του καθενός και της καθεμιάς στάλθηκαν ηλεκτρονικά σε ένα μέλος του συνόλου, το οποίο και επιφορτίστηκε με το να συγκρίνει τις επιλεγθείσες

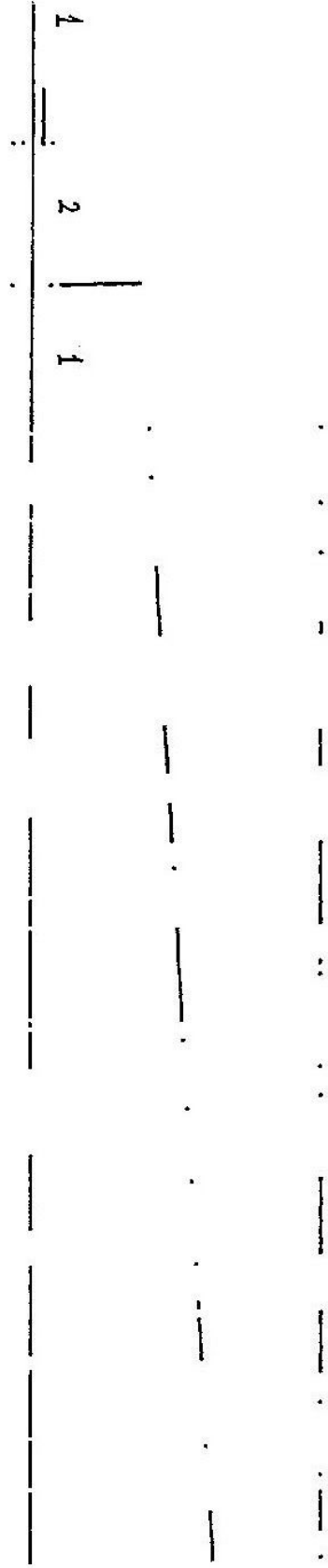
⁹⁹ όπως παρατίθεται στο Porfyriadis, "Collective thoughts", 19

σελίδες και να εντοπίσει τις κοινές επιλογές των μελών. Εφόσον, όπως ήταν φυσικό, δεν θα συνέπιπταν όλες οι επιλογές, στη συνέχεια, θα αποφασιζόταν μέσω συζήτησης για τις υπόλοιπες. Οι σελίδες που επιλέχθηκαν, τελικά, για την εκδοχή του WHI ensemble ήταν οι εξής: 2, 42, 73, 135. Αμέσως μετά, συζητήθηκε, με βάση την ατομική επεξεργασία που είχε προηγηθεί και τη συλλογική επεξεργασία στις πρόβες, η σειρά των σελίδων και η προσέγγιση της γραφικής σημειογραφίας με άξονες τόσο προσωπικά αισθητικά κριτήρια όσο και ενορχηστρωτικές επιλογές που διανοίγονταν. Η επεξεργασία των παραπάνω έγινε τόσο σε ατομικό, όσο και σε συλλογικό επίπεδο (προετοιμασία πριν, και συνδιαμόρφωση κατά την πρόβα). Η τελική παρτιτούρα που προέκυψε για την εκτέλεση ήταν η ακόλουθη:

Conformations of the 'reactive'







2



Στη συνέχεια, έλαβε χώρα η επεξεργασία των γραφημάτων, σε επίπεδο μεμονωμένων σχημάτων, σε επίπεδο σελίδας, αλλά και στο επίπεδο του συνόλου των σελίδων (μια προσπάθεια, δηλαδή, συγκρότησης μιας μακροσκοπικής εποπτείας της εξέλιξης του υλικού). Ενδεικτικά, λοιπόν, η ευθεία γραμμή που διαπερνά το σύνολο των σελίδων (με ελάχιστες στην έκταση και των 193 εξαιρέσεις) θεωρήθηκε ένας σταθερός ήχος παραγόμενος από μία ηλεκτρονική ηχητική πηγή (λάμπτοπ). Για τον Cardew η κεντρική αυτή γραμμή «θα μπορούσε να αναπαριστά τον ίδιο τον εκτελεστή ή ένα απλό νήμα σκέψης».¹⁰⁰ Από τα μέλη του συνόλου, βέβαια, φαίνεται πως επιλέχθηκε μία λιγότερο εννοιολογική αναπαράσταση της γραμμής (όπως ο διαρκής ήχος ενός ψυγείου σε ένα σπίτι) που φάνηκε να εξυπηρετεί καλύτερα τις εννοιοστρωτικές τους προθέσεις: ένα από παράδειγμα της «αυτονομίας της παρτιτούρας» μετά τη σύνθεσή της, όπου η σημειογραφία μελετάται μέσα από την οπτική γωνία του εκτελεστή -και όχι καθ' αυτή- πολλές φορές για να εξυπηρετήσει καθαρά λειτουργικές ανάγκες της εκτέλεσης.¹⁰¹ Ο ηλεκτρονικός αυτός ήχος ήταν παρόν καθ' όλη τη διάρκεια της εκτέλεσης.

Έτσι, η πρώτη σελίδα (σελ.42 στην παρτιτούρα) ξεκινά με τον ηλεκτρονικό ήχο και τις διαδοχικές εισόδους των πιάτων, του *monotron*, των εγχόρδων (βιολί και βιολοντσέλο) και του πιάνου. Λόγω του περιορισμένου αριθμού των μουσικών σε σχέση με το πλήθος των γραμμών, η ερμηνεία τους δεν μπορούσε παρά να γίνει σχετικά αφαιρετικά (και όχι μία προς μία): Η αντιστοιχία φωνών με συγκεκριμένες γραμμές έγινε κυρίως μόνο για να ρυθμίσει το ζήτημα των διαδοχικών εισόδων. Συνολικότερα, όμως, η ανάγνωση του γραμμικού σχήματος έγινε με το βλέμμα στραμμένο στη γενική εξέλιξη του μουσικού υλικού στη σελίδα, ως ένα εννοιοστρωτικό *crescendo* περισσότερο, με τις κινήσεις των φωνών να αφήνονται ανοιχτές για τον καθένα/καθεμία μουσικό με βάση την αντίστοιχη κίνηση των γραμμών. Τέλος, κάποια σχήματα, όπως τα λευκά τετράγωνα και οι κουκίδες, ερμηνεύτηκαν συγκεκριμένα (ως εισόδοι φωνών και ηχητικά «σινιάλα» αντίστοιχα), ώστε να λειτουργήσουν ως ορόσημα και οδηγοί για τους μουσικούς κατά την εκτέλεση.

Όσον αφορά τη δεύτερη σελίδα (σελ.135 της παρτιτούρας) η γραφηματική λιτότητα λειτούργησε προωθητικά στο να δοθεί μια εύκολα εφαρμόσιμη και άκρως λειτουργική λύση: Οι μαύροι κύκλοι ερμηνεύτηκαν ως ηχητικά «κλάστερ» παραγόμενα από όλο το σύνολο, τα

¹⁰⁰ Cardew, *Treatise Handbook*, iv

¹⁰¹ βλ. προηγούμενη ενότητα, σ.26

οποία ξεκινούσαν και σταματούσαν με βάση τα «σινιάλα» ενός από τα μέλη του. Ακόμη, το λευκό σημείο μέσα σε κάθε κύκλο-κλάστερ θεωρήθηκε ως η εξαίρεση-παύση ενός (σε κάθε «κλάστερ» διαφορετικού) μουσικού.

Η τρίτη σελίδα (σελ.73 της παρτιτούρας) αποτελείται αποκλειστικά από γραμμές (διακεκομμένες ή μη) που κινούνται παράλληλα ή τέμνονται ακολουθώντας κάθε μία τη δική της πορεία πάνω στη σελίδα. Σχετικά εύκολα, λοιπόν, το σύνολο μπόρεσε να τις χωρίσει σε φωνές, μία γραμμή για κάθε μουσικό του συνόλου. Η σελίδα αυτή υπήρξε ίσως η πιο απαιτητική, από άποψη προετοιμασίας, για το σύνολο, καθώς η διαρκής εναλλαγή συνέχειας-ασυνέχειας της κάθε γραμμής, για μικρότερα ή μεγαλύτερα διαστήματα, χωρίς ωστόσο να προκαθορίζεται κάποια χρονική μονάδα μέτρησης, κατέστησε τη διαδικασία οργάνωσης εισόδων-εξόδων [cueing] εξαιρετικά απαιτητική υπόθεση. Δεδομένου του ότι δεν υπήρχε μαέστρος του συνόλου, ώστε να λειτουργεί ως σημείο αναφοράς και ενδεχομένως να «δίνει» κάποιες από τις εισόδους των μουσικών, χρειάστηκε το σύνολο να εφεύρει τρόπους, ώστε να μην χαθούν οι μουσικοί κατά την εκτέλεση της σελίδας:

α. υιοθετήθηκε το χρονόμετρο ως μονάδα ενιαίας μέτρησης του χρόνου. Με αυτόν τον τρόπο, υπήρχε μία κοινή εποπτεία του χρόνου, αλλά και σταθερά ορόσημα-οδηγοί μέσα σε αυτόν για τον συντονισμό των μουσικών κατά την εκτέλεση. Αυτά, σε συνδυασμό με την κινησιολογία των μουσικών, θεωρήθηκε πως θα διασφαλίσουν το να μην χαθεί το σύνολο.

β. ορίστηκαν σχέσεις μεταξύ των φωνών, π.χ. ανά ζεύγη. Ενδεικτικά, λοιπόν, το βιολί και το βιολοντσέλο αντιστοιχούσαν σε δύο γραμμές (τις δύο τελευταίες γραμμές της σελίδας 73), οι οποίες ξεκινούσαν ταυτόχρονα, συνέχιζαν παράλληλα και στη συνέχεια τέμνονταν για να ακολουθήσουν αντιθετική πορεία. Η έτερη φωνή εντός του ζεύγους λειτουργούσε ως οδηγός για τη μουσική, χωρίς αυτή να χάνεται προσπαθώντας να προσανατολιστεί μέσα στο πλήθος όλων των φωνών της σελίδας. Επιπλέον, έγινε μία απόπειρα να οριστούν κατά προσέγγιση διάρκειες για τους ήχους βάσει του μήκους των γραμμών (π.χ. όταν το μήκος της γραμμής ήταν τόσο μικρό που η γραμμή εξισωνόταν με σημείο, οι μουσικοί επιχειρούσαν να την αποδώσουν σύντομα και κοφτά, σαν staccato νότα). Οι συνέχειες και οι ασυνέχειες των γραμμών, λοιπόν, όριζαν διάρκειες, και οι αρχές και τα τέλη τους, λειτουργούσαν ως οδηγοί προσανατολισμού στην παρτιτούρα.

Η τελευταία σελίδα της εκδοχής του WHI ensemble (σελ.2 της παρτιτούρας) είναι, αντίστοιχα με τη δεύτερη σελίδα που παρουσιάστηκε, αρκετά λιτή. Αποτελείται από την κεντρική γραμμή που διατρέχει όλο το *Treatise* και έναν λευκό κύκλο στο τέλος της. Το πώς θα αποδοθεί ο κύκλος απασχόλησε το σύνολο, το οποίο δοκίμασε κατά τη διάρκεια των προβών διάφορες εναλλακτικές λύσεις. Τελικά, κατέληξε στην ίσως πιο θεατρική από αυτές: τη ρίψη του πιάτου στο έδαφος της σκηνής, του οποίου η ολοκλήρωση της αναπήδησης στο πάτωμα της σκηνής θα ολοκλήρωνε και την εκτέλεση της παρτιτούρας.

Οι παραπάνω αποφάσεις που πάρθηκαν πριν την εκτέλεση λειτούργησαν ουσιαστικά ως χάρτης πλοήγησης για τους μουσικούς, ως η απαραίτητη προεργασία που θα σκιαγραφήσει το πλαίσιο που θα γεμίσουν οι μουσικοί κατά την εκτέλεση. Το σύνολο των αποφάσεων αυτών θέσπισαν ένα είδος εν μέρει αναπαραστατικής (στην περίπτωση των «κλάστερ» ή των διακεκομμένων γραμμών) και εν μέρει μη αναπαραστατικής (στην περίπτωση του γραφήματος της πρώτης σελίδας) σχέσης μεταξύ των συμβόλων, υλικών και χειρισμών για τους μουσικούς.

Παράλληλα, βέβαια, με το σώμα των συλλογικών αυτών αποφάσεων, υπήρξαν και οι αποφάσεις που το κάθε μέλος του συνόλου πήρε ξεχωριστά ως άτομο-εκτελεστής ενός συγκεκριμένου οργάνου ή δράσης. Με βάση τη γενική μορφή που αποδόθηκε στο *Treatise*, ο καθένας και η καθεμία διαμόρφωσε το δικό του πλάνο για την εκτέλεση, βάσει των ιδιαιτεροτήτων και δυνατοτήτων του οργάνου του/της, όπως επίσης και το προσωπικό του/της γούστο και αισθητικό κριτήριο. Έτσι, μπορεί, για παράδειγμα στην τρίτη σελίδα της εκδοχής των WHI, η βιολοντσελίστα να ήξερε πως πρέπει να εκτελέσει μία κατιούσα πορεία που θα συναντηθεί σε συγκεκριμένα σημεία με το βιολί, ωστόσο ο τρόπος και τα μέσα που θα το πετύχει αυτό ήταν στη δική της ευχέρεια. Οι αποφάσεις αυτές κινούνταν στον πλαίσιο του αυτοσχεδιασμού, καθώς δεν ήταν ποτέ ακριβώς οι ίδιες, αλλά άλλαζαν λιγότερο ή περισσότερο σε κάθε δοκιμή, ανάλογα με την πορεία που έπαιρνε η μορφοποίηση του υλικού.

II. Αποφάσεις κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης

Όσον αφορά τις αποφάσεις που πάρθηκαν κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης, αυτές αφορούν κυρίως τις αποφάσεις που ο καθένας και η καθεμία ξεχωριστά είχαν το περιθώριο ή την

υποχρέωση να πάρουν εντός του πλαισίου που είχαν θέσει πριν την εκτέλεση. Τέτοιες αποφάσεις αφορούσαν κυρίως την άμεση και αυθόρμητη αντίδραση στα ερεθίσματα που ανταλλάσσονταν μεταξύ των εκτελεστών. Είναι τα στοιχεία εκείνα που συχνά είναι παρόντα στον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό, στον οποίο, άλλωστε, απέβλεπε μέσω της παρτιτούρας του *Treatise* ο Cardew, όπως αναφέρθηκε σε άλλο σημείου του κειμένου.

Από τα παραπάνω προκύπτει, ότι η συγκεκριμένη συνθήκη προετοιμασίας και εκτέλεσης επαναπροσδιορίζει τόσο τη σχέση συνθέτη-εκτελεστή (εφόσον, φαίνεται μάλλον καθαρά πως ο συνθέτης λειτουργεί ως κάποιος που θέτει σε λειτουργία τη δημιουργικότητα των εκτελεστών και αποσύρεται από τον πλήρη έλεγχο επί του ηχητικού αποτελέσματος), όσο και τις σχέσεις μεταξύ των ίδιων των εκτελεστών. Όπως περιγράφει τη μεταστροφή αυτή ο Πορφυριάδης, οι εκτελεστές

δεν «εκτελούν» απλώς το μέρος τους ή ακολουθούν ξεχωριστά ένα προσχεδιασμένο μονοπάτι. Οι εκτελεστές καλούνται να χτίσουν μία ομάδα (έστω και προσωρινά) και να συζητήσουν, να διαπραγματευτούν και να αποφασίσουν αναφορικά με τη μορφή του κομματιού. Στις περιπτώσεις αυτές η δημιουργική διαδικασία μετακινείται από το άτομο στο σύνολο παρέχοντας γόνιμο έδαφος, ώστε να καλλιεργηθεί ένα είδος δημιουργικότητας που δεν μπορεί να οριστεί ως ιδιοκτησία των ατόμων, αλλά ως «ιδιοκτησία του συνόλου».¹⁰²



Το WHI ensemble εκτελεί εκδοχή του *Treatise* του Cornelius Cardew στο chimeres space, 4/5/2019, φωτογραφία αρχείου Δημήτρη Παπαβασιλείου

¹⁰² Porfyriadis, "Collective thoughts", 21

Αντί επιλόγου

σχόλια για την ακρόαση και την πρόσληψη της πειραματικής σύνθεσης

Τα κεφάλαια που προηγήθηκαν αποτελούν μία προσπάθεια περιήγησης στο είδος της πειραματικής μουσικής, μέσα από μία ερμηνευτική σκοπιά· μέσα από το βλέμμα του εκτελεστή που θέτει ερωτήσεις και αναζητά απαντήσεις, με ορίζοντα την εμβάθυνση και τον εμπλουτισμό της μουσικής πράξης.

Στο πρώτο κεφάλαιο, λοιπόν, παρουσιάστηκαν οι βασικές αλλαγές που επήλθαν στη συνθετική σκέψη μέσω των πειραματικών αναζητήσεων από τη δεκαετία του 1950 και εξής, με κέντρο τις Η.Π.Α. και το Ηνωμένο Βασίλειο. Επιχειρήθηκε να τεθεί το πλαίσιο, μέσα στο οποίο, στη συνέχεια, τοποθετήθηκε η εκτέλεση των αντίστοιχων συνθέσεων. Έτσι, παρουσιάστηκαν οι αλλαγές στη σημειογραφία, και τα κίνητρα πίσω από αυτές, αναλύθηκαν έννοιες, όπως αυτές της απροσδιοριστίας, της διαδικασίας και της ανοιχτής φόρμας, που επεξεργάστηκαν οι συνθέτες της πειραματικής μουσικής και σε έναν βαθμό τους διαφοροποίησαν από αυτούς της ευρωπαϊκής *avant-garde*, ενώ, επίσης, περιγράφηκε η αλλαγή στην αντίληψη και αντιμετώπιση της μουσικής σύνθεσης όσον αφορά τη σχέση της με τον χρόνο.

Το δεύτερο κεφάλαιο, καταπιάστηκε με το ζήτημα της εκτέλεσης της πειραματικής μουσικής, αρχικά θεωρητικά -αναζητήθηκαν οι αλλαγές που σημειώθηκαν σε σχέση με τα «καθήκοντα» του εκτελεστή, την ερμηνευτική ελευθερία, τη σχέση με το μουσικό του όργανο, όσο και την ανασυγκρότηση της ταυτότητάς του ως υποκειμένου- και στη συνέχεια μέσα από ένα βιωματικό παράδειγμα εκτέλεσης μιας παρτιτούρας ανοιχτής φόρμας.

Ήδη από την αρχή της εργασίας, ειπώθηκε πως η πειραματική μουσική άλλαξε άρδην όλες τις βασικές -πλην όμως διαχωρισμένες- κατηγορίες της μουσικής: της σύνθεσης, της εκτέλεσης και της ακρόασης, ενώ, επίσης, προώθησε μία *ρευστότητα* μεταξύ των κατηγοριών αυτών. Ενώ το «παραδοσιακό» σχήμα της κλασικής μουσικής ήθελε τον συνθέτη να κατέχει και να ασκεί τον πλήρη έλεγχο επί της παρτιτούρας και του τελικού ηχητικού αποτελέσματος της σύνθεσης, τον ερμηνευτή να είναι ο δεξιότεχνης εκτελεστής των οδηγιών του συνθέτη, και τον ακροατή να παρατηρεί ως παθητικός δέκτης το μουσικό έργο, οι πειραματικές συνθέσεις ήρθαν να αναδείξουν νέες μορφές αντίληψης των ρόλων αυτών, επομένως και μία νέα μορφή μουσικού πράττειν. Παρουσιάστηκε το πώς συχνά ο συνθέτης εκτελεί ο ίδιος τις

συνθέσεις του, όπως επίσης και το ότι συχνά παραιτείται του πλήρους ελέγχου επί της παρτιτούρας, επιδρασιλεύοντας στον εκτελεστή σημαντική μερίδα των δημιουργικών αποφάσεων που καθορίζουν την τελική μορφή του μουσικής σύνθεσης: το πώς ο ρόλος του εκτελεστή της πειραματικής μουσικής συχνά είναι απλώς να παρατηρεί μέσω της ακοής: το πώς η πειραματική μουσική αποτέλεσε μία προσπάθεια ο ήχος να υπάρξει ως αυτό που *είναι* δίχως την εμπρόθετη σμίλευσή του από τον συνθέτη ή τον εκτελεστή. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, δεν θα μπορούσε να μην μεταστραφεί και ο ρόλος του ακροατή της πειραματικής μουσικής. Η «ισοπέδωση και η αποκέντρωση της μουσικής προοπτικής»¹⁰³ έθεσε μία συνθήκη ενεργητικότερης ακρόασης. Το γεγονός πως η μουσική που συνέβαινε μπροστά στον ακροατή δεν επιχειρούσε να αφηγηθεί συγκεκριμένα, να τραβήξει την προσοχή, να οδηγήσει προς κάποια συγκεκριμένη κατεύθυνση -σύμφωνα με τις προθέσεις των συνθετών της πειραματικής μουσικής- τον καλούσε να οδηγηθεί, να προσέξει και να συγκροτήσει μόνος του τη δική του αφήγηση μέσα στο μουσικό συμβάν. Με τον τρόπο αυτό ο John Cage θεωρούσε πως ανατρέπεται ο ρόλος του παθητικού δέκτη και δίνεται πίσω στον ακροατή η δυνατότητα δράσης:

Οι περισσότεροι άνθρωποι θεωρούν ότι όταν ακούν ένα κομμάτι μουσικής, δεν κάνουν κάτι οι ίδιοι, αλλά, αντίθετα, το κομμάτι «τούς κάνει κάτι». Αυτό φυσικά δεν είναι αλήθεια, και πρέπει να διαμορφώσουμε τη μουσική μας, να διαμορφώσουμε την τέχνη μας, να διαμορφώσουμε τα πάντα, πιστεύω, ώστε οι άνθρωποι να καταλάβουν ότι δεν συμβαίνει κάτι σε αυτούς, αλλά κάνουν κάτι οι ίδιοι.¹⁰⁴

Η παρούσα εργασία αποπειράθηκε να παρουσιάσει πτυχές της μουσικής πράξης στην πειραματική μουσική με στόχο να αναδείξει ένα πλαίσιο πρόσληψης της μουσικής αυτής που να επαναπροσδιορίζει συχνές κρίσεις εναντίον της ως «βαρετής», «χωρίς δομή», «άνευ νοήματος» ή «ακαταλαβίστικης». Με άλλη διατύπωση, να αναδείξει τις εννοιολογικές και αισθητικές πτυχές, πίσω από τις συνθετικές επιλογές και τις εκτελεστικές πρακτικές. Παράλληλα, όμως, και ίσως κυριότερα, μπορεί να ιδωθεί ως μία απόπειρα εμπλουτισμού των ερμηνευτικών εργαλείων του εκτελεστή, όχι μόνο αναφορικά με την εκτέλεση της πειραματικής μουσικής, αλλά, ενδεχομένως, με τη μουσική πράξη εν γένει.

¹⁰³ Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 66

¹⁰⁴ όπως παρατίθεται στο Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 59

Βιβλιογραφία

- Adorno, Theodor. *Αισθητική Θεωρία*. μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2000.
- Agamben, Giorgio. *Χρόνος και ιστορία. Κριτική του στιγμιαίου και του συνεχούς*. μτφρ. Δημήτρης Αρμάος. Αθήνα: Ίνδικτος, 2003.
- Alperson, Philip. "Musical time and Music as an Art of Time". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38, no.4 (1980): 407-417. doi: 10.2307/430322.
- Anderson, Virginia. " 'Well, it's a vertebrate...': Performer choice in Cardew's Treatise". *Journal of Musicological Research* 25, No.3-4 (2006): 291-317. doi: 10.1080/01411890600840578
- Brown, Earle. "The Notation and Performance of New Music". *The Musical Quarterly* 72, No.2 (1986): 180-201. <http://www.jstor.org/stable/948118>.
- "On December 1952". *American Music* 26, No. 1 (2008): 1-12. doi: 10.2307/40071686
- Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout και Claude V. Palisca. *History of Western Music*. 8η έκδοση. New York: W. W. Norton & Company, 2010.
- Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. London: Marion Boyars, 2015.
- Cardew, Cornelius. *Treatise Handbook*. London, Frankfurt, New York: Edition Peters, 1971.
- "Treatise: Résumé of pre-publication performance". *Treatise Handbook*. London, Frankfurt, New York: Edition Peters, 1971.
- Eco, Umberto. *The open work*. Translated by Anna Cancogni. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.
- Fox, Christopher. "Why Experimental? Why me?" *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. επιμ. James Saunders. Ashgate Publishing, 2009.

- Goehr, Lydia. Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων. Μετάφραση: Κατερίνα Κορομπίλη. Αθήνα: Εκκρεμές, 2005.
- Gottschalk, Jennie. *Experimental Music Since 1970*. New York: Bloomsbury Academic, 2016.
- Griffiths, Paul. *Μοντέρνα Μουσική*. Μετάφραση: Μαρία Κωστίου. Αθήνα: Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος, 1993.
- Haubenstock-Ramati, Roman και Katharine M. Freeman. “Notation, Material and Form”. *Perspectives of New Music* 4, No. 1 (1965): 39-44. doi: 10.2307/832525.
- McFee, Graham. “Wittgenstein, Performing art and Action”. *Wittgenstein, Theory and the Arts*. επιμ. Richard Allen και Turvey Malcolm. London: Routledge, 2001.
- Nyman, Michael. *Πειραματική Μουσική*. Μετάφραση: Δανάη Στεφάνου. Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ, 2012.
- O Connor, Neil. “Notation in Space: Notation, the Performer, Interpretation and Improvisation”.
https://www.researchgate.net/publication/321682633_Notation_in_Space_Notation_the_Performer_Interpretation_and_Improvisation (20/5/2020).
- Porfyriadis, Alexios. “Collective thoughts: a collaborative approach to preparation and performance of open form compositions for groups”. Διδακτορική διατριβή, Bath Spa University, 2016. <http://researchspace.bathspa.ac.uk/9316/>.
- Αλεξιάκη, Ευγενία. «Εικόνα - Ήχος - Δράση. Επανεξετάζοντας το έργο και τον θεωρητικό λόγο του Ανέστη Λογοθέτη υπό το πρίσμα της performance και της εννοιολογικής τέχνης». *Αφιέρωμα στον συνθέτη Ανέστη Λογοθέτη. Ηχητικές εικόνες/Εικαστικοί ήχοι*, επιμ. Αναστασία Γεωργάκη. Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών - Ίδρυμα Ωνάση, (8-9/6/2012): 15-20. [Ηλεκτρονική έκδοση]
http://anestislogothetis.musicportal.gr/media/PROCEEDINGS-Anestis_Logothetis_8.9-6-2012
- Λιάκος, Αντώνης. *Αποκάλυψη, Ουτοπία και Ιστορία. Οι μεταμορφώσεις της ιστορικής*

συνείδησης. Αθήνα: Πόλις, 2012.

Πουτιός, Πέτρος. «Έλληνες συνθέτες της Διασποράς μετά το 1950 και η συμβολή τους στη σύγχρονη μουσική δημιουργία». Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2009.

https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/13453/2/Poutios_ptixiaki.pdf

Σταϊνχάουερ, Ιάκωβος. “Σχέσεις μουσικής και εικόνας στη μουσική αισθητική του Ανέστη Λογοθέτη”. *Αφιέρωμα στον συνθέτη Ανέστη Λογοθέτη. Ηχητικές εικόνες/Εικαστικοί ήχοι*. επιμ. Αναστασία Γεωργάκη. Αθήνα: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών - Ίδρυμα Ωνάση (8-9/6/2012): 106-116. [Ηλεκτρονική έκδοση]

http://anestislogothetis.musicportal.gr/media/PROCEEDINGS-Anestis_Logothetis_8.9-6-2012

Παρτιτούρες

Cardew, Cornelius. *Treatise*. Buffalo: The Gallery Upstairs Press, 1967.

Earle Brown Foundation: <http://www.earle-brown.org/>

Ανέστης Λογοθέτης: <http://anestislogothetis.musicportal.gr/>

Διαδικτυακές πηγές

Art Engine. Video Portrait of Earle Brown. Βίντεο.

https://www.youtube.com/watch?v=vCSK5FiBNAA&fbclid=IwAR3yW36a9Eqbi8hyGfIxsK3-WuXmex7Yi8_sUQ92_kPf4omshxAb3JGdbYg

Baveli, Maria-Dimitra. “Logothetis, Anestis”. Hellenic Music Centre.

https://hellenicmusiccentre.com/index.php?id_cms=13&controller=cms&id_lang=1

Cardew, Cornelius. παρτιτούρα του *Treatise* (1967). Προσαρμογή για την Documenta, Halle.

Βινύλιο σε γυάλινο τζάμι, Συλλογή Horace Cardew και Edition Peters. Αποψη εγκατάστασης. Documenta Halle, Kassel, documenta 14, φωτ.: Nils Klinger.

<https://www.documenta14.de/en/artists/16166/cornelius-cardew>

- *Treatise*. Εκτέλεση από το WHI ensemble. Βίντεο.

<https://www.youtube.com/watch?v=uCIty24IXVE>

- Treatise. Εκτέλεση από το Σύνολο Πειραματικής Μουσικής. Βίντεο.
https://www.youtube.com/watch?v=VEGTM5OTASY&fbclid=IwAR22kYpm-_3joANNcVmxpUg0p57ZE5uJMKIVegHP0i-CoEwChlavtk0X28I

"Here's a Piano I Prepared Earlier". Ντοκιμαντέρ για την πειραματική μουσικής της δεκαετίας του 1960. Βίντεο.

https://www.youtube.com/watch?v=nKPFggCNt_o&fbclid=IwAR3qtKQnO8HK66ZBmCOuQmgG-QBBFqrlCGv4VnfKdc_oibEMY0Pr23P90Fk&app=desktop

WHI ensemble: <https://ensemblewhi.wordpress.com/>

Γραφική σημειογραφία Ανέστη Λογοθέτη:

https://web.archive.org/web/20120618011452/http://anestislogothetis.musicportal.gr/the_graphic_notation/

φωτογραφίες

Εκτέλεση του *Treatise* του Cornelius Cardew από το WHI ensemble. 4/5/2019. Αρχείο Δημήτρη Παπαβασιλείου.