

**Ιόνιο Πανεπιστήμιο  
Τμήμα Μουσικών Σπουδών  
Κέρκυρα**

**Η κλασική προσέγγιση στην κριτική εκτίμηση των δομών  
της ηλεκτροακουστικής μουσικής.**

**Διδακτορική Διατριβή**

**Βασιλεία Μπούρα**

Νοέμβριος 2006

*Στον Ποιητή των πάντων!*

## Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	5
Περίληψη.....	6
Σκοπός-Μέθοδοι.....	7
<b>1<sup>ο</sup> Κεφάλαιο:</b> Ηλεκτροακουστική Μουσική: Τεχνικές και Πνευματική Έκφραση.	
1.1 Εισαγωγή.....	10
1.2 Η ρητορική της ηλεκτροακουστικής μουσικής μορφολογίας.....	11
1.2.1 Τι είναι ρητορική και ποια η πιθανή της σχέση με την ηλεκτροακουστική μουσική;.....	11
1.3 Τα φιλοσοφικά ιδεώδη της ρητορικής: η φιλοσοφική προσέγγιση των τεχνικών σύνθεσης και επεξεργασίας ηχητικού υλικού στην ηλεκτροακουστική μουσική.....	13
1.3.1 Η ποιητική της ηλεκτροακουστικής μουσικής : μύθος, μίμηση, μεταφορά, συμβολισμός.....	13
1.3.2 Η ρητορική της ηλεκτροακουστικής μουσικής εκφραστικότητας: κίνηση, χώρος, ενέργεια, ηχόχρωμα, τονικότητα, ένταση.....	16
1.4 Συμπεράσματα του 1 <sup>ου</sup> κεφαλαίου.....	20
<b>2<sup>ο</sup> Κεφάλαιο:</b> Η Λειτουργική ανάλυση του ήχου και οι αντιληπτικές της διαστάσεις: οι εφαρμογές της ρητορικής στην ηλεκτροακουστική μουσική φόρμα.	
2.1 Εισαγωγή.....	21
2.2 Η ρητορική διάταξη.....	21
2.2.1 Η Έναρξη.....	22
2.2.2 Η Αφήγηση.....	24
2.2.3 Η Διάρεση.....	28
2.2.4 Η Απόδειξη.....	37
2.2.5 Η Αντίφαση.....	41
2.2.6 Η Σύνοψη.....	45
2.3 Συνοπτική μορφολογία των ηλεκτροακουστικών έργων.....	50
2.4 Στατιστική επεξεργασία αποτελεσμάτων της ανάλυσης των ηλεκτροακουστικών έργων.....	58
2.5 Συμπεράσματα του 2 <sup>ου</sup> Κεφαλαίου.....	60
<b>3<sup>ο</sup> Κεφάλαιο:</b> Ρητορική πρακτική: Σύνθεση ηλεκτροακουστικής μουσικής με τη χρήση της ρητορικής διάστασης επιλεγμένων ηλεκτροακουστικών τεχνικών.	
3.1 Εισαγωγή.....	61
3.2 Η ρητορική διάσταση των ηλεκτροακουστικών τεχνικών σύνθεσης.....	62
3.2.1 Η χρήση ρητορικών ιδεών και καλλιτεχνικών τεχνοτροπιών στη σύνθεση ηλεκτροακουστικής μουσικής.....	62
3.2.2 Η συμβολή των τεχνικών επεξεργασίας ήχου στην οργάνωση και στη συνοχή της ρητορικής μορφολογίας του ηλεκτροακουστικού έργου.....	65
3.3 Μορφολογική ανάλυση ηλεκτροακουστικών έργων που έχουν συντεθεί με βάση τη ρητορική μέθοδο.....	69
3.4 Συμπεράσματα του 3 <sup>ου</sup> κεφαλαίου.....	82

Γενικά συμπεράσματα – Σχόλια.....	83
Βιβλιογραφία.....	85
<b>Παραρτήματα:</b>	
<b>Παράρτημα Α:</b>	
Περιληπτική αναφορά των εφαρμογών της ρητορικής στη σύγχρονη μουσική.....	89
<b>Παράρτημα Β:</b>	
Λογισμικό και εξοπλισμός που χρησιμοποιήθηκε για την εκπόνηση της διδακτορικής διατριβής.....	90
<b>Παράρτημα Γ:</b>	
Πίνακας 1: Μακροδομική αναπαράσταση του έργου <i>Wind Chimes</i> του Denis Smalley.....	92
Πίνακας 2: Τα ρητορικά μέρη και η επί τις εκατό διάρκειά τους στα ηλεκτροακουστικά έργα που αναλύθηκαν.....	92
<b>Παράρτημα Δ:</b>	
Σχήματα 1-25 ηλεκτροακουστικών έργων που αναλύθηκαν και συντέθηκαν στην παρούσα έρευνα.....	93
Παραπομπές CDs.....	106
Περιεχόμενα του συνημμένου CD.....	107

## **Ευχαριστίες**

Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου και την ευγνωμοσύνη μου στον υπεύθυνο καθηγητή μου Κύριο Χ. Ξανθουδάκη για την υποστήριξη και συμβολή του στην ολοκλήρωση της παρούσας έρευνας. Πολλές ευχαριστίες επίσης στον επιβλέποντα καθηγητή μου Κύριο Β. Κάλφα, για τις συμβουλές και την καθοδήγησή του όσον αφορά το φιλοσοφικό μέρος της παρούσας έρευνας, και στον Κύριο Α. Μνιέστρη για τη γενικότερη επίβλεψη και καθοδήγηση της παρούσας έρευνας. Θα ήθελα να εκφράσω επίσης τις ευχαριστίες μου στον Prof. A Myrberg Jr. (Rosentiel School of Marine and Atmospheric Science, University of Miami, USA) και Dr. F. Ladich (Institute of Zoology, University of Vienna, Austria), που μου προμήθευσαν τις ηχογραφήσεις των ήχων από ψάρια. Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω και να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στην οικογένειά μου, στον πατέρα μου και στη μητέρα μου για τη συμπαράσταση και τη βοήθειά τους στην ολοκλήρωση των σπουδών μου.

## Περίληψη

Λόγω της έλλειψης ενός συγκεκριμένου κώδικα κριτικής εκτίμησης των δομών της ηλεκτροακουστικής μουσικής, επιστρατεύθηκαν κλασικές μέθοδοι για την δόμηση συμπαγών μουσικών διαλόγων, οι οποίες τελικά θα μπορούσαν να αυξήσουν την αντίληψη της μουσικής έκφρασης. Για το σκοπό αυτό επιλέχθηκαν έργα ηλεκτροακουστικής μουσικής από το 1948 έως και σήμερα και από συνθέτες από όλο τον κόσμο για να αναλυθούν, και τελικά να εντοπισθούν σε αυτά πιθανά στοιχεία, ή πρακτικές, ρητορικής, όπως επίσης και ο τρόπος που αυτές οι πρακτικές εφαρμόζονται στην ηλεκτροακουστική δομή και συντελούν στην μουσική έκφραση. Πολλά κομμάτια βρέθηκαν να συμπεριλαμβάνουν ρητορική δομή, ή συνθετικές προσεγγίσεις, που βασίζονται στη φιλοσοφία της ρητορικής, ενώ άλλα κομμάτια αποδείχτηκε να ακολουθούν τελείως διαφορετικούς τρόπους έκφρασης. Ρητορικές μέθοδοι χρησιμοποιήθηκαν και εφαρμόστηκαν στην σύνθεση ηλεκτροακουστικής μουσικής με σκοπό τη δημιουργία ενός συγκεκριμένου τρόπου διάρθρωσης δίνοντας έμφαση στην μουσική έκφραση. Τα κομμάτια που συντέθηκαν ενσωματώνουν και επεξεργάζονται φιλοσοφικές προσεγγίσεις ή ρητορικές δομές, ή και τα δύο. Ο βαθμός της μουσικής έκφρασης που επιτεύχθηκε εξαρτάται από υποκειμενικούς παράγοντες αντίληψης και κατανόησης του μουσικού αποτελέσματος.

Η έρευνα ακολούθησε τρία στάδια:

- 1) Ιστορική αναδρομή της ανάπτυξης της ηλεκτροακουστικής μουσικής, όπως επίσης και μια περιγραφή των σύγχρονων σκέψεων και προσεγγίσεων στο χώρο της ηλεκτροακουστικής μουσικής από πρωτοπόρους συνθέτες και θεωρητικούς. Επίσης, ιστορική αναδρομή και διερεύνηση της εφαρμογής ρητορικών μεθόδων στην εκτέλεση και σύνθεση μουσικής από την εποχή της Αναγέννησης.
- 2) Ανάλυση ηλεκτροακουστικών συνθέσεων με σκοπό να εντοπιστεί η ύπαρξη ρητορικών στοιχείων και η μορφή και σκοπιμότητα που αποκτούν σε αυτό το είδος μουσικής. Αυτό το μέρος της έρευνας περιλαμβάνει επίσης την ανάλυση των μορφολογικών και συνθετικών τεχνικών που λαμβάνουν χώρα με σκοπό να δομήσουν κομμάτια ηλεκτροακουστικής μουσικής. Επιχειρείται μια φιλοσοφική προσέγγιση για να περιγραφεί η αντίληψη και η επικοινωνία ιδεών μέσω της μουσικής από την πλευρά του τι επικοινωνεί η μουσική στο ακροατήριο και όχι τι θα ήθελε ο συνθέτης να εκφράσει μέσω της μουσικής του.
- 3) Μια προσπάθεια να εφαρμοστούν ρητορικά ιδεώδη και πρακτικές στην διαμόρφωση της ηλεκτροακουστικής μουσικής, συνθέτοντας μουσική η οποία στοχεύει στη διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης δομής γεγονότων και την εξέλιξή τους στο χρόνο. Απώτερος σκοπός μου είναι να επιτευχθεί η αντίληψη της μουσικής από το κοινό, αλλά και η επικοινωνία της μουσικής με το κοινό επιτυγχάνοντας τελικά την όσο το δυνατό τελειότερη μουσική έκφραση.

Στο πρώτο κεφάλαιο επιχειρείται μια φιλοσοφική προσέγγιση των τεχνικών σύνθεσης και επεξεργασίας ηχητικού υλικού στην ηλεκτροακουστική μουσική. Αναλύονται ρητορικές ιδέες και πρακτικές και διερευνάται η σχέση τους με τη σύγχρονη μουσική δημιουργία στην ηλεκτροακουστική μουσική. Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύονται γνωστές ηλεκτροακουστικές συνθέσεις, Ελλήνων και ξένων συνθετών, με σκοπό να εντοπισθούν και να αναλυθούν ρητορικά στοιχεία και η μορφή που αποκτούν σε αυτό το είδος μουσικής. Το τρίτο κεφάλαιο περιγράφει την προσπάθεια από μέρους μου να εφαρμόσω ρητορικά ιδεώδη και πρακτικές στον ηλεκτροακουστικό μουσικό διάλογο, συνθέτοντας κομμάτια που σκοπό έχουν να διαμορφώσουν μια συμπαγή δομή από ηχητικά γεγονότα και την εξέλιξή τους στο χρόνο. Παράλληλα, επιχειρείται να δοθεί μια ρητορική διάσταση σε ήδη υπάρχουσες

τεχνικές ηλεκτροακουστικής σύνθεσης και επεξεργασίας ήχου, και να αποδοθεί ένας ρητορικός ρόλος στη χρήση αυτών των τεχνικών. Σκοπός της έρευνας σε αυτό το στάδιο είναι να επιτευχθεί, κατά τη διαδικασία δημιουργίας μιας ηλεκτροακουστικής σύνθεσης και η μουσική εκφραστικότητα, η επικοινωνία με το ακροατήριο, η μουσική μνήμη. Στη συνέχεια παρατίθεται η βιβλιογραφία. Στο παράρτημα Α δίδονται αναφορικά μερικές εφαρμογές της ρητορικής στη μουσική σύνθεση και εκτέλεση στη σύγχρονη εποχή, ενώ ο ηλεκτρονικός εξοπλισμός που χρησιμοποιήθηκε για την περάτωση της έρευνας δίνεται στο παράρτημα Β. Η διαγραμματική αναπαράσταση της μακροδομής των συνθέσεων που αναλύθηκαν με βάση τη ρητορική δίδονται στο παράρτημα Γ. Τέλος, γίνεται αναφορά στις παραπομπές των CD που χρησιμοποιήθηκαν και στα περιεχόμενα του CD, που παραδίδεται με την διατριβή αυτή.

### **Σκοπός**

Ο σκοπός της παρούσας έρευνας εντοπίζεται στο να διερευνήσει μέσω φιλοσοφικών ιδεών και πρακτικών την ανάπτυξη μιας μεθόδου μορφολογικής εκτίμησης της ηλεκτροακουστικής μουσικής.

### **Επιμέρους στόχοι**

- α) Να μελετηθεί η ρητορική και πως εφαρμόζονται οι τεχνικές της στη δόμηση του λόγου,
- β) Να μελετηθεί ποιες ρητορικές τεχνικές χρησιμοποιούνται ήδη και ποιες μπορούν να εφαρμοσθούν στην δόμηση ηλεκτροακουστικής μουσικής,
- γ) Να μελετηθεί η έκταση και η πληρότητα της ανάπτυξης του θεματικού υλικού της ηλεκτροακουστικής μουσικής (μορφολογική ανάλυση),
- δ) Να μελετηθεί η σχέση δομής και μουσικής εκφραστικότητας στην ηλεκτροακουστική μουσική,
- ε) Να διερευνηθεί η δυνατότητα ανάπτυξης κώδικα ρητορικών τεχνικών που θα εντείνουν την εκφραστικότητα και επικοινωνία της μουσικής με το ακροατήριο,
- στ) Να διερευνηθεί η δυνατότητα σύνθεσης ηλεκτροακουστικής μουσικής που να βασίζεται στον παραπάνω κώδικα ρητορικών τεχνικών.

### **Μέθοδοι έρευνας**

Η ηλεκτροακουστική μουσική με τον τρόπο που συντίθεται και παρουσιάζεται σήμερα, φαίνεται να περιέχει πολλά ρητορικά στοιχεία, τα περισσότερα από τα οποία έχουν αφομοιωθεί υποσυνείδητα στις ηλεκτροακουστικές τεχνικές και μεθόδους. Τέτοια στοιχεία μπορούν να θεωρηθούν η χρήση του ήχου ως εικόνα, ο συμβολισμός, οι μιμητικές διαδικασίες και οι ποιητικές εφαρμογές της μουσικής. Θα προσπαθήσω να κάνω μια κριτική εκτίμηση των μουσικών ειδών, βασιζόμενη στις μουσικές προσεγγίσεις της ρητορικής, εμβαθύνοντας στα ρητορικά στοιχεία που είναι εμφανή στις ηλεκτροακουστικές συνθέσεις. Η ερωτήσις εάν η ηλεκτροακουστική μουσική επικοινωνεί με το κοινό και εάν το κοινό είναι ικανό να αντιληφθεί τις ηλεκτροακουστικές μουσικές ιδέες, θα απαντηθούν αφού επεξεργαστώ τις φιλοσοφικές προσεγγίσεις της ηλεκτροακουστικής μουσικής στη ρητορική. Ο σκοπός του μουσικού διαλόγου είναι η επίτευξη μιας συμπαγούς δομής η οποία εισάγει και αναπτύσσει μουσικές ιδέες αλλά και επικοινωνεί συναισθήματα που άπτονται αυτών

των ιδεών. Θα ερευνηθεί λοιπόν η ύπαρξη μιας τέτοιας συμπαγούς μακροδομής σε πολλές ηλεκτροακουστικές συνθέσεις του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Οι μέθοδοι για την κριτική εκτίμηση των δομών της ηλεκτροακουστικής μουσικής περιλαμβάνουν: α) την επιλογή ηλεκτροακουστικής μουσικής της οποίας η ρητορική δομή θα μελετηθεί, β) την προσεκτική ακρόαση και ανάλυση όλων των ηλεκτροακουστικών έργων, ώστε να γίνουν αντιληπτές και κατανοητές όποιες ρητορικές ή άλλες δομές υπάρχουν, γ) την αναπαράσταση της μακροδομής κάθε σύνθεσης σε διαγράμματα για καλύτερη εκτίμηση και κατανόηση του μουσικού διαλόγου των συνθέσεων, δ) περαιτέρω σχολιασμός των επιπτώσεων της ρητορικής δομής, όπου εντοπίζεται, στην μουσική έκφραση των συνθέσεων.

Είναι όμως γνωστό ότι οι διαδικασίες αντίληψης λειτουργούν σε υποκειμενικό επίπεδο. Ως αποτέλεσμα η ύπαρξη μιας συναφούς μακροδομής, που να βασίζεται στο πρότυπο της ρητορικής, αποτελεί μια προσωπική εκτίμηση πάνω στη δική μου ικανότητα αντίληψης των δομών και των μουσικών διαλόγων γενικότερα, από τη δική μου οπτική γωνία και εμπειρία ως ακροατή, που δε λαμβάνω υπόψη μου τις προθέσεις και τα συναισθήματα του συνθέτη, αλλά εκτιμώ μόνο το μουσικό αποτέλεσμα.

Η ηλεκτροακουστική μουσική χρησιμοποιείται ως όρος για να συμπεριλάβει όλες τις σύγχρονες τάσεις (μουσική με ηλεκτρονικούς υπολογιστές, ηλεκτρονική μουσική και ακουσματική μουσική) στη μουσική σύνθεση που χρησιμοποιεί ως μέσο της τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές.

Στην έλλειψη ενός συμπαγούς κώδικα κριτικής εκτίμησης της ηλεκτροακουστικής μουσικής, η έρευνα αυτή παρουσιάζει μια προσπάθεια, κατά την οποία επιστρατεύθηκαν κλασικές προσεγγίσεις, ώστε να δομηθούν συμπαγείς μουσικοί διάλογοι, οι οποίοι θα μπορούσαν ενδεχομένως τελικά να αυξήσουν την αντίληψη της μουσικής έκφρασης. Για το λόγο αυτό, επιλέχθηκαν για να αναλυθούν ηλεκτροακουστικά έργα, με σκοπό να εντοπισθούν στοιχεία αλλά και πρακτικές ρητορικής σε αυτά, όπως επίσης και να εξετασθεί πως οι πρακτικές αυτές εφαρμόζονται στην ηλεκτροακουστική μουσική φόρμα και έκφραση. Πρέπει όμως ταυτόχρονα να τονίσουμε ότι σε αυτήν την έρευνα αναλύουμε την ευκρίνεια της μουσικής που ακολουθεί τη ρητορική δομή και όχι την ποιότητα της μουσικής.

Κατά πρώτο λόγο, η προσπάθεια να προσεγγίσουμε τη ρητορική μπορεί να φανεί ως μια πολύπλοκη διαδικασία σύνθεσης της κριτικής λογοτεχνίας όπως αυτή δομήθηκε από τον Αριστοτέλη. Η ρητορική δεν περιορίζεται σε μια θεωρητική μεθοδολογία. Αντίθετα, η πρακτική της εφαρμογή αποτελεί ένα χρήσιμο και λειτουργικό εγχειρίδιο για τον ομιλητή, και όπως σκοπεύω να αποδείξω σε αυτήν την έρευνα και για τον ηλεκτροακουστικό συνθέτη. Θα προσπαθήσω λοιπόν να εξετάσω τις πιθανότητες να χρησιμοποιηθεί η ρητορική ως κώδικας σύνθεσης από τους ηλεκτροακουστικούς συνθέτες ώστε να καθιερωθεί ως μια μέθοδος κριτικής εκτίμησης των ηλεκτροακουστικών συνθέσεων, αλλά και ως μέθοδος επίτευξης της μέγιστης δυνατής μουσικής έκφρασης και μνήμης.

Με στόχο να δημιουργήσω ένα συναφή τρόπο έκφρασης, με έμφαση στη μουσική έκφραση, πειραματίστηκα στην εφαρμογή ρητορικών μεθόδων στη σύνθεση ηλεκτροακουστικής μουσικής, οι οποίες επεξεργάζονται φιλοσοφικές προσεγγίσεις της ρητορικής και εφαρμόζουν τη ρητορική δομή στις συνθέσεις. Ο βαθμός της μουσικής έκφρασης των συνθέσεων, που επιτεύχθηκε τελικά, εξαρτάται από την αντίληψη και κατανόηση του μουσικού αποτελέσματος σε καθαρά υποκειμενική βάση. Οι διαφορετικές προσεγγίσεις πάνω στη δομή που αναλύω, αναπαριστούνται σε διαγράμματα, με σκοπό ο ακροατής να εκτιμήσει και να καταλάβει το ξεδίπλωμα



της δομής των κομματιών. Στη συνέχεια οι μουσικές δομές που δημιουργήθηκαν αναλύονται σύμφωνα με το ποσοστό της μουσικής έκφρασης που επιτυγχάνουν.

## 1<sup>ο</sup> Κεφάλαιο

### Ηλεκτροακουστική Μουσική: Τεχνικές και Πνευματική Έκφραση.

#### 1.1 Εισαγωγή

Από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η ανάπτυξη των επιστημών και της τεχνολογίας άρχισε να βρίσκει πρακτικές εφαρμογές στις διάφορες μορφές Τέχνης. Το γεγονός αυτό, σηματοδοτεί την έναρξη μιας νέας εποχής όσον αφορά την αντίληψη, τη σύνθεση και την εκτέλεση της μουσικής. Έως και σήμερα, η μουσική τέχνη φαίνεται να συγκεντρώνει τις περισσότερες τεχνολογικές εφαρμογές σε σύγκριση με άλλες μορφές τέχνης. Τα σύγχρονα είδη μουσικής εξαρτώνται άμεσα από την εξέλιξη της τεχνολογίας. Η σχέση αυτή μεταξύ μουσικής και τεχνολογίας γίνεται «αυξανόμενα παράδοξη» όπως αναφέρει ο Barry Truax (Truax, 1994). Το είδος της μουσικής, που αποτελεί το αποτέλεσμα της έκφρασης του ανθρώπινου πνεύματος, ανταγωνίζεται το είδος εκείνο της μουσικής, που αποτελεί το αποτέλεσμα μιας συλλογικής διαδικασίας ελέγχου διαφόρων άλλων παραμέτρων και στοιχείων σύνθεσης. Η ηλεκτροακουστική μουσική εμπεριέχει μια έμφυτη αντίφαση μεταξύ των δύο παραπάνω μουσικών στόχων - εκείνου δηλαδή της πνευματικής έκφρασης του συνθέτη και εκείνου της πλήρους επεξεργασίας και ελέγχου των παραμέτρων της σύνθεσης. Για να υπάρξει ισορροπία μεταξύ των δύο μουσικών στόχων στην ηλεκτροακουστική μουσική, θα πρέπει να αναζητήσουμε την ενότητα και τη συνάφεια στη δομή της.

Πρέπει, όμως, να υπάρχει δομή στη μουσική; Πρέπει να ορίσουμε τα στοιχεία που κάνουν τη μουσική εκφραστική; Πρέπει οπωσδήποτε να καταλάβουμε το νόημα του μουσικού διαλόγου, ώστε να αποκωδικοποιήσουμε τις σκέψεις και τα συναισθήματα του συνθέτη; Πρέπει να οριοθετήσουμε τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε και εκφραζόμαστε συναισθηματικά ακούγοντας ένα μουσικό έργο; Η ηλεκτροακουστική μουσική, που δεν ανταποκρίνεται απαραίτητα θετικά στα παραπάνω ερωτήματα, επιτυγχάνει τη μουσική εκφραστικότητα και επικοινωνία; Οι προσπάθειες πολλών ηλεκτροακουστικών συνθετών να δημιουργήσουν λειτουργικούς κώδικες για να δομήσουν και να επικοινωνήσουν τη μουσική τους, έχουν καταλήξει σε πολύ υποκειμενικές μεθόδους σύνθεσης. Ο Schaeffer, ο Stockhausen, ο Boulez, ο Meyer, ο Nattiez, ο Molino, ο Wishart, ο Smalley και τόσο άλλοι, κατηγοριοποιούν τον ήχο, οριοθετούν την εξέλιξή του στο χώρο και χρόνο, περιγράφουν και αναλύουν μουσικές τεχνικές χρησιμοποιώντας όλα τα μέσα που προσφέρουν οι επιστήμες της φυσικής και των μαθηματικών, καθώς και η τεχνολογία. Κοινός στόχος τους η επίτευξη της δημιουργίας ενός κοινά αποδεκτού κώδικα κριτικής εκτίμησης, ανάλυσης και σύνθεσης της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Η χρήση των επιστημών και της τεχνολογίας λειτουργεί υπέρ της συστηματικής εφαρμογής των τεχνικών αυτών στην ηλεκτροακουστική μουσική.

## 1.2 Η ρητορική της ηλεκτροακουστικής μουσικής μορφολογίας.

Η ηλεκτροακουστική όμως μουσική, δεν αφορά μόνο την επιστήμη και την τεχνολογία, αλλά και την Τέχνη, η οποία αναφέρεται κυρίως στον κόσμο των αισθήσεων, και προϋποθέτει την πνευματική επινόηση και έκφραση. Η ανάλυση και περιγραφή των αισθήσεων, αλλά και η προέλευση και ο ορισμός της πνευματικής επινόησης και έκφρασης γίνονται από την επιστήμη της Φιλοσοφίας<sup>1</sup>. Από αυτόν τον γνωστικό τομέα θα μπορούσαμε να υιοθετήσουμε θεωρίες και πρακτικές για την διαμόρφωση ενός κοινά αποδεκτού κώδικα κριτικής εκτίμησης της μουσικής εκφραστικότητας, της μουσικής επικοινωνίας και της μουσικής μνήμης στην ηλεκτροακουστική μουσική. Οι έννοιες της εκφραστικότητας, της επικοινωνίας και της μνήμης αποτελούν βασικά στοιχεία της μουσικής, η ύπαρξη των οποίων συμβάλλει στην ανάπτυξη της αντίληψης, της κατανόησης και της ικανότητας κριτικής εκτίμησης της μουσικής από τον ακροατή. Φιλοσοφικές θεωρίες και πρακτικές εφαρμόζονται επί σειρά ετών στη διαμόρφωση των μουσικών διαλόγων, στοχεύοντας στο να ενδυναμώσουν την ενότητα και τη συνάφεια των δομών στις μουσικές συνθέσεις. Η ρητορική θεωρία αναπτύσσει μια μέθοδο, που βασίζεται στη διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης δομής του λόγου, η οποία επιτυγχάνει την εκφραστικότητα, την επικοινωνία και τη μνήμη, αναπτύσσοντας με τον τρόπο αυτό την ικανότητα κριτικής εκτίμησης του λόγου από τον ακροατή.

Οι πρώτες προσπάθειες εφαρμογής φιλοσοφικών θεωριών και πρακτικών στη μουσική ανέρχονται στην εποχή Μπαρόκ. Την εποχή εκείνη η πολιτιστική αναγέννηση προωθούσε την επικοινωνία σε όλους τους τομείς της ζωής, ως μια προσπάθεια απομάκρυνσης από την απομόνωση και το μυστικισμό του Μεσαίωνα. Τα φιλοσοφικά ιδεώδη και η δομή της ρητορικής εφαρμόστηκαν επιτυχώς στη μουσική θεωρία και πράξη εδραιώνοντας ένα μοντέλο επικοινωνίας. «Η ρητορική χρησιμοποιήθηκε για αιώνες ως ένα καθοδηγητικό πρότυπο για πολλούς Ευρωπαίους συνθέτες και μουσικούς. Βοήθησε τους εκτελεστές να αποκτήσουν μια σχέση επικοινωνίας με το ακροατήριό τους και τους πρόσφερε μια πληθώρα τεχνικών. Ταυτόχρονα βοήθησε τους συνθέτες να διαμορφώσουν πειστικές μουσικές δομές στα έργα τους» (A. Wilson-Dickson, 2001). Από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα και μετά υπάρχουν αρκετές εφαρμογές (βλέπε Παράρτημα Α1) της ρητορικής στη μουσική που σκοπό έχουν να κατανοήσουν και να εξηγήσουν τη μουσική οργάνωση.

### 1.2.1 Τι είναι ρητορική και ποια η πιθανή της σχέση με την ηλεκτροακουστική μουσική;

Η ρητορική πρακτική, όπως αναλύθηκε από τους σοφιστές και τους μετέπειτα φιλοσόφους της Αρχαίας Ελλάδας (όπως τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη), αποτελεί μια αυστηρή μέθοδο δόμησης του λόγου. Σκοπός της ρητορικής είναι να εκφράσει ο ομιλητής μια ιδέα του όσο καλύτερα γίνεται, ώστε να επικοινωνήσει με το ακροατήριό του. Σε πολλές περιπτώσεις οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται στη ρητορική πρακτική έχουν σκοπό να παραπλανήσουν το ακροατήριο και να το πείσουν για την ορθότητα ενός επιχειρήματος. Η δομή που προτείνει η ρητορική, όπως επίσης και η φιλοσοφική προσέγγιση που κάνει στον τρόπο αντίληψης και κατανόησης νοημάτων και ιδεών, μπορεί να εφαρμοστεί στη διαμόρφωση και στην εξέλιξη του

---

<sup>1</sup> Πλάτωνας (Jeanniere, A., 1995). και Αριστοτέλης (Barnes, J., 1984), (Düring, I., 2000), (Κύρκος, B. A., 1979), (Μενάρδος, Σ.), (Ross, W.D., 1993).

ηλεκτροακουστικού μουσικού διαλόγου<sup>2</sup>. Η εφαρμογή της ρητορικής πρακτικής στην ηλεκτροακουστική μουσική προτείνει μια πρότυπη και αρχέτυπη μέθοδο μορφολογικής ανάλυσης και θεώρησης μουσικών δομών. Λειτουργεί ως μέσο αξιολόγησης μουσικών τεχνικών οι οποίες δε βασίζονται σε μαθηματικές αναλογίες και νούμερα, αλλά στη μουσική αντίληψη και έκφραση.

Πρέπει να τονιστεί σε αυτό το σημείο ότι δεν είναι στόχος της συγκεκριμένης διατριβής να κάνει μια αναλυτική προσέγγιση στις δομικές ομοιότητες της μουσικής και του λόγου, αν πρέπει να τις δεχτούμε εξ αρχής ως υπάρχουσες, όπως περιγράφονται από τη ρητορική. Αντίθετα, η ρητορική χρησιμοποιείται ως μια μεθοδολογική βάση, πάνω στην οποία οι συνθέτες μπορούν να στηριχθούν για να δομήσουν και να επικοινωνήσουν μουσικές ιδέες. Επιπρόσθετα, οι ακροατές μπορούν να χρησιμοποιήσουν τη ρητορική μέθοδο ως ένα μέσο κριτικής εκτίμησης των μουσικών διαλόγων, που βασίζεται στην καλύτερη αντίληψη και κατανόηση αυτών. Ειδικότερα, οι προσπάθειες που καταβάλλει ένας ακροατής για καλύτερη αντίληψη του ήχου σε έναν ηλεκτροακουστικό μουσικό διάλογο, μπορεί να καταλήξει σε περιγραφές του ήχου αυτού, που να ανταποκρίνονται στις προθέσεις και την άποψη του συνθέτη. Με αυτόν τον τρόπο μπορεί να δημιουργηθεί μια μέθοδος που να περιγράφει γιατί συγκεκριμένοι ήχοι οδηγούν σε ορισμένες συνθετικές κατευθύνσεις και κατά συνέπεια καταλήγουν σε συγκεκριμένες δομές. Όπως θα αποδειχθεί στο δεύτερο κεφάλαιο της παρούσας έρευνας, που αφορά την αποτύπωση δομικών στοιχείων σε ηλεκτροακουστικές συνθέσεις, με βάση τις αντιληπτικές ικανότητες και την ακροαματική εμπειρία πάνω στην ηλεκτροακουστική μουσική, τα περισσότερα έργα ακολουθούν μια μέθοδο δόμησης που βασίζεται σε στοιχεία που έχουν χαρακτήρα εναρκτήριο, εκθετικό και αναπτυξιακό. Πολλές φορές τα στοιχεία αυτά οργανώνονται σε μέρη μέσα στο μουσικό διάλογο και τίθενται σε μια συγκεκριμένη ακολουθία. Είναι επίσης πολύ συχνός ο εντοπισμός και άλλων μουσικών στοιχείων που έχουν χαρακτήρα συνοπτικό ή και καταληκτικό. Εάν συγκεντρώσουμε όλα αυτά τα μουσικά στοιχεία και τα μέρη που διαμορφώνουν μέσα στις ηλεκτροακουστικές συνθέσεις, διακρίνουμε ξεκάθαρα μια άμεση σχέση με τη ρητορική δομή. Με βαθύτερη ανάλυση των τεχνικών σύνθεσης και επεξεργασίας των ήχων των συνθέσεων αυτών, και της σκοπιμότητας που τους αποδίδει ο συνθέτης για την επίτευξη της μουσικής εκφραστικότητας, μπορούμε να διακρίνουμε εμφανείς αναφορές σε φιλοσοφικές μεθόδους και ιδέες, όπως αυτές περιγράφονται, για παράδειγμα, από τη ρητορική και την ποιητική του Αριστοτέλη. Ακολουθώντας λοιπόν την άποψη του Schoenberg (*Style and Idea*, σελ.408) για τη σχέση των μουσικών δομών με το λόγο, θα προσπαθήσω να κάνω μια φιλοσοφική προσέγγιση στον τρόπο που η ηλεκτροακουστική μουσική γλώσσα και η δομή της συνδέονται και δανείζονται από «κλασικές» μεθόδους και ειδικότερα από τη ρητορική. Ο λόγος που επιλέγω την ρητορική θεωρία και πράξη, έγκειται στο γεγονός ότι η ρητορική ως μέθοδος περιλαμβάνει τα νοήματα της συμπαγούς δομής, της επικοινωνίας με το ακροατήριο, της μνήμης, της εκφραστικότητας, και τέλος της κριτικής εκτίμησης, για την επίτευξη ενός άρτια οργανωμένου, αντιληπτού και κατανοητού, ολοκληρωμένου λόγου. Τα παραπάνω νοήματα, αποτελούν τεράστια ερωτηματικά και αμφιλεγόμενα ζητήματα για πολλούς ηλεκτροακουστικούς συνθέτες και αναλυτές. Εάν, λοιπόν, εφαρμόσουμε τις ρητορικές πρακτικές στην σύνθεση και ανάλυση της ηλεκτροακουστικής μουσικής, θα πάρουμε μια ολοκληρωμένη και άρτια δομημένη σύνθεση, η οποία θα επιτυγχάνει τη μέγιστη επικοινωνία και εκφραστικότητα, και

<sup>2</sup> Η συνολική ανάπτυξη και εξέλιξη των μουσικών στοιχείων στη διάρκεια του χρόνου σε ένα μουσικό έργο. Ο μουσικός διάλογος λειτουργεί ως μια μέθοδος σύνθεσης και δόμησης ιδεών από ηχητικά συμβάντα στη διάρκεια του χρόνου.

αντίστοιχα, θα αναπτύξουμε ένα κριτήριο μορφολογικής εκτίμησης της ηλεκτροακουστικής μουσικής;

### **1.3 Τα φιλοσοφικά ιδεώδη της ρητορικής: η φιλοσοφική προσέγγιση των τεχνικών σύνθεσης και επεξεργασίας ηχητικού υλικού στην ηλεκτροακουστική μουσική.**

Το ηλεκτροακουστικό μέσο εξασφαλίζει στο συνθέτη τις δυνατότητες για υπέρτατο τεχνικό «χειρισμό» του ηχητικού υλικού. Είναι ταυτόχρονα, όμως, σημαντικό να εκφράζει μουσικά και να αποκαλύπτει την αισθητική και τις ιδέες που κρύβονται πίσω από αυτόν τον ηχητικό «χειρισμό» (Smalley, 1986). Οι φιλοσοφικές ιδέες και πρακτικές, που χρησιμοποιούνται στη δόμηση του ρητορικού λόγου, μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως θεωρητικό υπόβαθρο για να διαμορφωθεί ένα πλαίσιο μεθοδολογικής ανάλυσης του ρόλου και του σκοπού των συνθετικών τεχνικών (μακροδομικών και μικροδομικών) που εμπλέκονται στην διαδικασία της ηλεκτροακουστικής μουσικής δημιουργίας. Οι τεχνικές σύνθεσης και επεξεργασίας του ήχου μπορούν να χρησιμοποιηθούν από το συνθέτη με σκοπό την αύξηση της μουσικής εκφραστικότητας. Συνθετικές τεχνικές, όπως η μίμηση, ο συμβολισμός, η μεταφορά, η εκφραστική κίνηση του ήχου, η χωροδιαταξιακή κίνηση του ήχου και τόσες άλλες, θα ενταχθούν σε ένα ρητορικό περιεχόμενο, ώστε να διερευνηθεί ο ρόλος τους στη μορφολογία της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Οι ρητορικές μέθοδοι όπως αναλύθηκαν και εφαρμόστηκαν από τους σοφιστές, τον Αριστοτέλη και τους μεταγενέστερους (π.χ. τον Θεόδωρο) για να δομήσουν και να «χειριστούν» το λόγο, προσφέρουν ένα τέλειο εργαλείο για το ηλεκτροακουστικό μέσο. Με αυτόν τον τρόπο η ηλεκτροακουστική μουσική μπορεί να επιτύχει την ισορροπία μεταξύ των τεχνικών διαδικασιών δόμησης και ως άμεση απόρροιά τους τη μέγιστη μουσική έκφραση.

Οι ρητορικές μέθοδοι έχουν εφαρμοστεί στο παρελθόν σε διάφορα μουσικά είδη και είναι σε χρήση σήμερα από αρκετούς συνθέτες ηλεκτροακουστικής μουσικής υποσυνείδητα, ή χωρίς να αντιλαμβάνονται τις καταβολές και την βαθύτερη σημασία που έχουν αυτές οι τεχνικές στην επικοινωνία και τη μουσική έκφραση. Η ηλεκτροακουστική μουσική χρησιμοποιεί ένα εκτενές ηχητικό ρεπερτόριο, που προέρχεται από οποιοδήποτε ηχητικό πεδίο ή περιβάλλον. Η μοναδική της ικανότητα έγκειται στο να αφομοιώνει και να εφαρμόζει κλασικές μεθόδους δομής και αισθητικής έκφρασης στο ηχητικό της υλικό. Με αυτόν τον τρόπο αναδεικνύει την βαθύτητα και τον πλούτο των σχέσεων ήχου και περιεχομένου που εμπεριέχει, με τρόπο καθαρότερο και πιο κατανοήσιμο από ότι είναι δυνατό με οποιοδήποτε άλλο είδος μουσικής.

#### **1.3.1 Η ποιητική της ηλεκτροακουστικής μουσικής : μύθος, μίμηση, μεταφορά, συμβολισμός.**

Ο Πλάτωνας αναφέρει ότι η ποιητική χρήση της γλώσσας επαυξάνει το ρητορικό της αποτέλεσμα. Στην ποίηση, για να ορίσουμε ένα αντικείμενο, χρησιμοποιούμε τη διαδικασία της μίμησης. «Η μίμηση στη μουσική αποτελεί μια συνειδητή, ή υποσυνείδητη ομοίωση, ή αναπαράσταση γεγονότων της φύσης, ή του πολιτισμού» (Αριστοτέλης, στον Guthrie, 1998). Τα μουσικά είδη αντανακλούν την πραγματικότητα σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Κατά τον ίδιο τρόπο η

ηλεκτροακουστική μουσική, κοινωνιολογικά, αναδεικνύεται ως ένα είδος, μια δομή και μια αισθητική που συνάδει με τις σύγχρονες τάσεις και τον τρόπο ζωής<sup>3</sup>.

Η οργανική, ή οποιοδήποτε άλλο είδος μουσικής, μιμείται χρησιμοποιώντας τον ήχο. Ο ποιητικός ορισμός των ήχων θα τους χώριζε σε τρεις διαφορετικές κατηγορίες, που χρησιμοποιούνται ήδη από σύγχρονους συνθέτες. Οι ήχοι των όντων και των υλικών (π.χ. ζώα, φυσικοί ήχοι, βιομηχανικοί ήχοι), οι ήχοι που συνδέονται με την φαντασία και ανακαλούν εικόνες<sup>4</sup> και όχι αντικείμενα, και οι ήχοι που εκφράζουν και συνδέονται με συναισθήματα, ή μεταφέρουν ιδέες. Οι δυο τελευταίες κατηγορίες μπορούν να χρησιμοποιηθούν ταυτόχρονα με σκοπό να δημιουργήσουν φανταστικά (όχι πραγματικά) περιβάλλοντα στον ηλεκτροακουστικό μουσικό διάλογο. Οι ήχοι που ανακαλούν εικόνες μπορούν να επιλεγούν ειδικά από τον συνθέτη, με σκοπό να δώσουν την εντύπωση στον ακροατή ότι οι παραγόμενες εικόνες δημιουργήθηκαν στο μυαλό του (αυτό αποτελεί ρητορική κολακεία), τεχνική που χρησιμοποιείται συχνά από τον T. Wishart, ο οποίος επιπρόσθετα εξηγεί τη χρήση των ήχων ως εικόνες με σκοπό να αναπτύξει και να εδραιώσει μια μουσική μεταφορά<sup>5</sup> και κατά συνέπεια να δημιουργήσει ένα μεταφορικό διάλογο στην ηλεκτροακουστική μουσική, που είναι σημαντικός για την επικοινωνία ιδεών και συναισθημάτων. Με αυτόν τον τρόπο ο Wishart (Wishart, 1996) εδραιώνει μια σχέση μεταξύ της σκοπιμότητας των ήχων και των λέξεων ως εικόνες, αναφερόμενος σε αρχαίες Ελληνικές πρακτικές που χρησιμοποιούνταν στην ρητορική. Η σχέση μεταξύ της μουσικής και του μύθου έχει περιγραφεί και αναλυθεί σε συμβατικές μουσικές δομές. Ο Levi-Strauss (Levi-Strauss, 1970) σχολιάζει τη σχέση του μύθου με τη μουσική αναφέροντας ότι και οι δύο είναι γλώσσες που χρειάζονται τη διάσταση του χρόνου για να αναπτυχθούν.

Στην ηλεκτροακουστική μουσική οι μεταφορικές διαδικασίες έχουν απλουστευθεί. Η μεταφορά εκτελείται μέσω της διαδικασίας μετατροπής του ήχου σε κάποιον άλλον. Αυτή η τεχνική μεταμόρφωσης ήχων και περιβαλλόντων σε κάτι διαφορετικό επικοινωνώντας με αυτόν τον τρόπο μια σκέψη, ή εξελίσσοντας μουσικές ιδέες, χρησιμοποιείται συχνά από την ηλεκτροακουστική μουσική. Για παράδειγμα, ο Stockhausen χρησιμοποιεί ηχητικές εικόνες με μεταφορικό τρόπο. Παρόλα αυτά ακόμα και σε αυτήν την περίπτωση η μεταφορική εκτέλεση εξαρτάται από την ύπαρξη μιας μετατροπής κάποιου ήχου. Μια ξεκάθαρη σύνδεση με την τρίτη κατηγορία του ποιητικού ορισμού των ήχων, σύμφωνα με τη ρητορική, χρησιμοποιείται από σύγχρονους συνθέτες στην ηλεκτροακουστική μουσική. Οι μέθοδοι δόμησης και επεξεργασίας των ήχων που εκφράζουν συναισθήματα, ή μεταφέρουν ιδέες, έχουν ιδιαίτερη ψυχοακουστική επίδραση στο ακροατήριο, και προέρχονται από τις ρητορικές πρακτικές των Σοφιστών. Ο Γοργίας πίστευε ότι οι λέξεις μπορούν να διαχωριστούν από το περιεχόμενό τους και την έννοια που αυτό τους προσδίδει. Μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως ανεξάρτητα στοιχεία για να δομήσουν το λόγο, αποκτώντας, ανάλογα με την περίπτωση, διαφορετικό νόημα. Η τακτική αυτή εξασφαλίζει τη διαμόρφωση έστω και ενός επιχειρήματος στην ανάπτυξη οποιουδήποτε θέματος. Εάν προσαρμόσουμε αυτήν την τακτική στην ηλεκτροακουστική μουσική, οποιοσδήποτε ήχος μπορεί να αποχωριστεί από το

<sup>3</sup> Ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι ακούνε και καταλαβαίνουν μουσικά είδη και δομές εξαρτάται από τον τύπο της κοινωνίας που ζουν (π.χ. Δημοκρατία, Τυραννία, Μοναρχία) και τις σχετικές εμπειρίες τους πάνω στα ακούσματα του ηχητικού περιβάλλοντος, που έχει διαμορφωθεί από τις διαφορετικές κοινωνίες κατά τη διαδικασία καθιέρωσης ενός συγκεκριμένου κριτηρίου μουσικής αισθητικής.

<sup>4</sup> Κάτι που περιλαμβάνει την ιδέα της γλώσσας του μύθου που χρησιμοποιεί τους ήχους ως σύμβολα.

<sup>5</sup> Ο Trevor Wishart μεταμορφώνει τους ήχους με σκοπό να δημιουργήσει «μουσικές μεταφορές».

περιβάλλον του και να χρησιμοποιηθεί μέσα σε έναν άλλο, αποκτώντας ένα τελείως διαφορετικό νόημα και δίνοντας ένα διαφορετικό ηχητικό αποτέλεσμα. Παρόλα αυτά ο Smalley υποστηρίζει ότι το να τοποθετούμε ήχους σε ένα περιεχόμενο, αυτόματα επιβεβαιώνεται μια σχέση μεταξύ του περιεχομένου και των ήχων. Ο Smalley (Emmerson, 1986) περιγράφει το συγκεκριμένο φαινόμενο στην θεωρία του για την μεταλλαγή και το πέρασμα μεταξύ των περιεχομένων (transcontextuality) στην ηλεκτροακουστική μουσική.

Ένα από τα πιο πολύπλοκα και αμφιλεγόμενα στοιχεία της ηλεκτροακουστικής σύνθεσης θεωρείται η μετάβαση από τον ένα ηχητικό τύπο, ηχητικό συμβάν, ή μέρος της σύνθεσης στο επόμενο. Ο T. Wishart (Wishart, 1996) ασχολείται με τα ηχητικά περιβάλλοντα (landscapes), αρχικά όσον αφορά τα περάσματα μεταξύ των περιβαλλόντων, αλλά και όσον αφορά την τμηματική εκτέλεση ενός ηλεκτροακουστικού έργου. Εισάγει τρία διαφορετικά είδη φανταστικών περιβαλλόντων που είναι πολύ σημαντικά γενικότερα για το πέρασμα από το ένα περιβάλλον στο άλλο (transcontaxuality), αλλά και ειδικότερα για την επεξεργασία και μεταλλαγή των ήχων. Οι μέθοδοι που αφομοίωσε συνδέονται άρρηκτα με αυτές των Σοφιστών στην ρητορική πρακτική. Με παρόμοιες πρακτικές η ηλεκτροακουστική μουσική αναδεικνύει και ανταλλάσσει ηχητικά περιβάλλοντα επιτυγχάνοντας τη μέγιστη μεταμόρφωση και επεξεργασία του ηχητικού υλικού με σκοπό την επίτευξη της μουσικής έκφρασης. Οι Σοφιστές, στην ρητορική πρακτική, στοχεύουν στο να μορφώσουν και να εκπαιδεύσουν το ακροατήριο στην χρήση των λέξεων και των φράσεων. Κάνουν χρήση εντυπωσιακών λέξεων, για να δομήσουν το λόγο, που διαστρεβλώνουν όμως την πραγματικότητα. Το εντυπωσιακό ηχητικό υλικό, οι πολύμορφες και συχνά εξωπραγματικές μεταμορφώσεις του και η έντονη σουρεαλιστική υφή της ηλεκτροακουστικής μουσικής μπορεί να θεωρηθεί αποτέλεσμα της παραπάνω τακτικής των σοφιστών, την οποία υιοθετούν (τις περισσότερες φορές υποσυνείδητα) οι συνθέτες και η οποία αποτελεί πεμπτούσια της διαδικασίας σύνθεσης αυτού του είδους μουσικής. Για παράδειγμα, αποσπώντας κάποιον ήχο από το «φυσικό» του περιβάλλον, μέσα στο οποίο έχει τον πραγματικό του ρόλο και λειτουργία, και τοποθετώντας τον σε ένα άλλο περιεχόμενο τεχνητό, ή φυσικό, με το οποίο δεν έχει καμία πραγματική σχέση, ή σύνδεση, αλλάζουμε αυτόματα και την έννοια και τη λειτουργία αυτού του ήχου, αποδίδοντάς του καινούργιο νόημα και σημασία. Η καινούργια αυτή έννοια του ήχου, που μπορεί να είναι ανύπαρκτη και ψευδής, γίνεται αποδεκτή από το ακροατήριο ως αληθινή λόγω ακριβώς του ιδιαίτερα επεξεργασμένου τρόπου με τον οποίο έχει αποδοθεί. Όλες οι τεχνικές επεξεργασίας του ήχου για να μετατραπεί σε θόρυβο, σκοπεύουν στην τελειοποίηση της εκφραστικότητας της μουσικής, όπως επίσης και στην, όσο το δυνατό, καλύτερη αντίληψη της μουσικής ιδέας από το ακροατήριο, αλλά και την τελειοποίηση της ικανότητας της μουσικής να πείθει το ακροατήριο για το νόημα που θέλει να περάσει.

Επιπλέον, το φυσικό, διαδοχικό πέρασμα ενός ήχου σε κάποιον άλλο, ή η μεταμόρφωσή του σε θόρυβο αποτελεί μια διαδικασία, που περιγράφεται από τη ρητορική σε αντιστοιχία προς το λόγο, ως σημαντική τεχνική, για την επιτυχή ανάπτυξη του θεματικού υλικού μιας ομιλίας, στο μέρος της «διαίρεσης» της ρητορικής διάταξης. Μια «διαίρεση» είναι επιτυχής όταν «τα διάφορα μέρη συμφωνούν μεταξύ τους και το ένα οδηγεί στο άλλο, το οποίο εξηγεί το πρώτο ή έρχεται σαν συμπλήρωμα και άμεση απόρροιά του και προπαρασκευάζει το επόμενο» (Παπανικολάου, σελ. 153). Αναφέρεται χαρακτηριστικά στη ρητορική, ότι όλα τα μέρη της διαιρέσεως πρέπει να προχωρούν κλιμακωτά, δηλαδή με τη φυσική και λογική σειρά τους, ή με τη σειρά σπουδαιότητας και σκοπιμότητας. Ο σκοπός λοιπόν

αυτής της κλιμακωτής τοποθέτησης των επιχειρημάτων σύμφωνα με τη ρητορική διαίρεση είναι να προσδώσει μεγαλύτερη διαύγεια και ευκρίνεια στο λόγο και να βοηθήσει τη μνήμη του ρήτορα, ώστε να μην κάνει παραλήψεις, αλλά και τη μνήμη και τη διάνοια των ακροατών, ώστε να παρακολουθήσουν και να κατανοήσουν την εξέλιξη των επιχειρημάτων. Επίσης, η τοποθέτηση και εξέλιξη των επιχειρημάτων σε μια φυσική και λογική ακολουθία θα εγείρει την προσοχή και το ενδιαφέρον των ακροατών και θα προετοιμάσει την συναισθηματική τους διάθεση. Κατά ανάλογο τρόπο, η τοποθέτηση των ήχων - φορέων μηνυμάτων - της ηλεκτροακουστικής μουσικής σε μια φυσική και λογική ακολουθία μορφοποίησης και μετατροπής τους, κατά την ανάπτυξη του ηχητικού υλικού μιας σύνθεσης, μπορεί να αποφέρει τα ίδια αποτελέσματα στην ευκρίνεια της μουσικής και στη μνήμη του ακροατή. Εξάλλου είναι φυσικό, μια υπέρμετρη, πολύπλοκη και εξεζητημένη εξέλιξη και ακολουθία των ηχητικών συμβάντων και κατά συνέπεια των μουσικών μηνυμάτων μιας σύνθεσης, να προκαλέσει μια σύγχυση στο σκοπό για τον οποίο έγινε η μουσική σύνθεση, αλλά και να καταπονήσει και το συνθέτη και τον ακροατή. Για παράδειγμα, ο T. Wishart (Wishart, 1994) αναφέρεται στην ηχητική ακολουθία ως μια πολύ σημαντική και βασική μέθοδο δόμησης ήχων και περιβαλλόντων στην ηλεκτροακουστική μουσική, που συμβάλλει στην αντίληψη και την ευκρίνεια του εκάστοτε ηχητικού συμβάντος. Η ακολουθία εξέλιξης των ήχων, όπως αυτή εκφράστηκε και αναπτύχθηκε από ηλεκτροακουστικούς συνθέτες, βασίζεται (συνειδητά ή υποσυνείδητα) σε ρητορικές πρακτικές, ενισχύοντας τη δομή του μουσικού διαλόγου. Σκοπός της ηχητικής αυτής ακολουθίας είναι η δημιουργία συνεκτικών, ρεαλιστικών, ή μη, ηχητικών περιβαλλόντων, τα οποία κατευθύνουν το μυαλό του ακροατή στο να αντιληφθεί ένα συγκεκριμένο μουσικό αποτέλεσμα το οποίο προτείνουν.

Ο συμβολισμός είναι μια διαδικασία απόδοσης ενός ολόκληρου νοήματος ή ιδεώδους σε έναν και μόνο ήχο που τον κάνει διακριτό και ξεχωριστό στην όλη σύνθεση, λόγω του μηνύματος που μεταφέρει. Όταν δεν είναι εφικτή η ανάλυση και η μίμηση μιας μουσικής ιδέας τότε υπεισέρχεται ο συμβολισμός, που χρησιμοποιεί ένα άλλο μέσο για να ορίσει το επιθυμητό. Η χρήση του συμβολισμού συμβάλλει στην ποιητική λειτουργία των ήχων μέσα στη σύνθεση ενώ ταυτόχρονα δίνει τη δυνατότητα έκφρασης περισσότερων εννοιών και συναισθημάτων στο συνθέτη. Η αντίληψη βέβαια των ηχο-συμβόλων δεν μπορεί να γίνει πάντοτε εφικτή από τον ακροατή.

### **1.3.2 Η ρητορική της ηλεκτροακουστικής μουσικής εκφραστικότητας: κίνηση, χώρος, ενέργεια, ηχόχρωμα, τονικότητα, ένταση.**

Στην ρητορική πρακτική οι χειρονομίες ακόμα και οι εκφράσεις του προσώπου και ολόκληρου του κεφαλιού του ομιλητή, θεωρούνται πολύ σημαντικές για να πεισθεί το ακροατήριο, ή ακόμα και για να ελέγξουν τα μάτια και τη σκέψη, ή και την προσοχή του ακροατηρίου. «Ο ομιλητής κουνάει τα χέρια του σθεναρά, ή προτείνει όλο του το κορμί, με σκοπό να δώσει έμφαση σε αυτά που λέει. Κοιτάει πιο έντονα, ή όχι, ακόμα και χρωματίζει τη φωνή του διαφορετικά, ανάλογα με το πόσο σημαντικό είναι το επιχείρημα που εκφράζει» (Gurthie, 1998). Σύμφωνα με τη ρητορική, οι μέθοδοι αυτές, έχουν σκοπό να προσελκύσει ο ομιλητής την προσοχή και να δώσει έμφαση σε επιχειρήματα. Μπορούν δε να παραλληλιστούν με την χωροδιαταξιακή κίνηση και την ηχοχρωματική μεταμόρφωση των ήχων, πρακτικές που εκτενώς χρησιμοποιούνται στην ηλεκτροακουστική μουσική. Το πόσο σημαντική



είναι η χρήση της ηχητικής εκφραστικής κίνησης είναι εμφανής σε όλα τα είδη μουσικής και συνδέεται άμεσα με το πόσο εκφραστική είναι τελικά η μουσική.

Ο τομέας της ενέργειας και του χώρου στην ηλεκτροακουστική μουσική και ο τρόπος με τον οποίο διαχειρίζονται, παραπέμπει στη ρητορική *υπόκριση*, όσον αφορά τη σωματική προσαρμογή του ρήτορα. Οι ρητορικές πρακτικές αφορούν τον έλεγχο και τον χειρισμό του οπτικού χώρου (π.χ. δωμάτιο, αίθουσα διαλέξεων, δικαστήριο κτλ.) μέσα στον οποίο λαμβάνει χώρα μια ομιλία από έναν ομιλητή. Η ρητορική υπόκριση «είναι ο τρόπος, με τον οποίο απαγγέλλει κανείς το λόγο του για να είναι επιτυχής, ενώ στηρίζεται στον κατάλληλο χρωματισμό της φωνής, στις κινήσεις και στις εξωτερικές εκδηλώσεις του προσώπου, που πρέπει να είναι σε αρμονία με τις ιδέες και τα συναισθήματα του ρήτορα» (Παπανικολάου, σελ. 245). Αυτή η τακτική έχει άμεσα αποτελέσματα όσον αφορά την ανταπόκριση του ακροατηρίου στο θέμα που του αναπτύσσεται από τον ομιλητή. Οι εκφραστικές κινήσεις σε συνδυασμό με την φυσική κίνηση του σώματος του ομιλητή, όπως επίσης ο χρωματισμός αλλά και η έμφαση στις δυναμικές της φωνής, συμβάλλουν στην καλύτερη αντίληψη και κατανόηση του θέματος και τελικά του όλου νοήματος της ομιλίας από το ακροατήριο. Το πόσο σημαντική<sup>6</sup> είναι η ρητορική υπόκριση εκφράζεται από τον Δημοσθένη, τον Αριστοτέλη, τον Κικέρωνα και από πολλούς μεταγενέστερους και σύγχρονους, όπως ο Mirabeau, ο Λαμαρτίνος, και ο Senger. Όπως ενοχλούν την όραση οι ακαθόριστες, αδικαιολόγητες, άκομμες και άτεχνες κινήσεις ενός ομιλητή, ή και ενός εκτελεστή μουσικού οργάνου, έτσι ενοχλούν και την ακοή οι αταίριαστες φωνές και ήχοι μιας μουσικής σύνθεσης.

Όπως αναφέρει ο D. Smalley, στην ηλεκτροακουστική μουσική, η εκφραστική κίνηση εξαρτάται από την τάση απομάκρυνσης, από έναν προηγούμενο στόχο, ή την τάση προσέγγισης ενός νέου στόχου, με απαραίτητο στοιχείο την μουσική σκοπιμότητα. Η δόμηση των περιβαλλόντων εξαρτάται από τον σχεδιασμό της εσωτερικής συμπεριφοράς των ήχων που τα αποτελούν. Κατά συνέπεια η εκφραστική κίνηση είναι το πρωταρχικό σημείο αναφοράς, όταν μιλάμε για μετατροπή ήχων. Όπως αναφέρει ο Düring αναλύοντας τις απόψεις του Αριστοτέλη περί κίνησης «Η αρχαία Ελληνική λέξη *κίνησις* δε δηλώνει μόνο την κίνηση στο χώρο, αλλά και την ποιοτική και ποσοτική μεταβολή, επομένως όλες τις φυσικές μεταβολές» (Düring, 2000, σελ.77).

Κατά αναλογία προς τη ρητορική, η εκφραστική κίνηση των ήχων σε ένα κομμάτι, αλλά και η φυσική κινητικότητα της μικροδομής τους λόγω της εσωτερικής τους ενέργειας, με την κατάλληλη χρήση και διαχείρισή τους μέσα στη μουσική δομή, θα μπορούσε να έχει παρόμοια αποτελέσματα όσον αφορά την αντίληψη και την κατανόηση του θεματικού υλικού και της μουσικής ιδέας μιας σύνθεσης. Επιπρόσθετα αυξάνει την εκφραστικότητα της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Ο B. Truax (1992) αναφέρεται στο σημαντικό ρόλο που διαδραματίζει η εκφραστική κίνηση του ήχου και η χωροδιάταξη στην εκφραστικότητα της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Η εκφραστική κίνηση των ήχων (*gesture*) μέσα στις συνθέσεις επιτυγχάνεται με την διαχείριση και επεξεργασία ορισμένων παραγόντων, όπως η ένταση, η συχνότητα, η αντήχηση και η χωροτοποθέτηση. Η διάσταση του χώρου στην κίνηση μπορεί να δημιουργηθεί φασματικά χωρίς πραγματική κίνηση στο χώρο, αν και πολλά είδη κίνησης μπορούν να τονιστούν περισσότερο αν προστεθεί και η

---

<sup>6</sup> «Η σημασία των σωματικών κινήσεων καταφαίνεται, αν υπομνησθεί, ότι τα λόγια τα εκφραζόμενα με τη φωνή κατανοούν όσοι έχουν ακοή και γνωρίζουν τη γλώσσα του ομιλητή, ενώ τις σωματικές κινήσεις τις κατανοούν όλοι οι άνθρωποι του κόσμου, όλων των γλωσσών, κι όσοι ακόμη στερούνται ακοής» (Παπανικολάου, σελ. 274).

διάσταση του πραγματικού χώρου. Η χρήση του χώρου στις ηλεκτροακουστικές συνθέσεις αποσκοπεί σε αυτήν ακριβώς την χωροδιαταξιακή εκφραστική κίνηση (gesture), που στοχεύει στην αύξηση της εκφραστικότητας της μουσικής και παραπέμπει σε παρόμοιες ρητορικές πρακτικές.

Η ρητορική υπόκριση, που αναφέρθηκε παραπάνω, αφορά επίσης και την απαγγελία του ρήτορα. Στην προφορική αυτή εξαγγελία του λόγου παίζει πολύ σημαντικό ρόλο και η άρθρωση. Η άρθρωση αναφέρεται στον ειδικό χρωματισμό και τρόπο κατά τον οποίο εκφωνούνται οι συλλαβές από κάθε άνθρωπο. Το ηχόχρωμα στη μουσική συνδέεται με τις διαφορετικές εκφράσεις του προσώπου και του τόνου της φωνής κατά τη διάρκεια μιας ομιλίας. Η παραλλαγή του χρώματος, ή του τόνου της φωνής είναι ενδεικτική τις περισσότερες φορές του νοήματος και της σημασίας, που ο ομιλητής θέλει να αποδώσει σε μια ιδέα, και του τρόπου, που ο ομιλητής επιθυμεί το ακροατήριο να κατανοήσει αυτήν την ιδέα. Ο χρωματισμός της φωνής ελαττώνει τη μονοτονία και αυξάνει το ενδιαφέρον. Η ηχοχρωματική μεταμόρφωση σε ένα μουσικό έργο έχει το ίδιο αποτέλεσμα. Οι μετατροπές των ήχων μπορούν να οριστούν ως ηχοχρωματικές μεταμορφώσεις μέσα σε ένα ηχητικό συμβάν, ή ηχηρή εκφραστική κίνηση. Στην τελευταία περίπτωση αυτό μπορεί να λάβει χώρα μέσα σε μια ηχητική ακολουθία. Η ηχοχρωματική μετατροπή αποτελούσε πάντα ένα από τα βασικότερα στοιχεία της συμβατικής ενορχήστρωσης. Το πέρασμα από την ηχοχρωματική μεταμόρφωση της οργανικής και φωνητικής μουσικής στην ηχητική μετατροπή της ηλεκτροακουστικής μουσικής ήταν αναπόφευκτο. Κατά αναλογία ο χρωματισμός των ήχων και ο τρόπος που συνδυάζονται και εξελίσσονται τα ηχοχρώματα θα έχει άμεση συνέπεια στην ευκρίνεια του ηλεκτροακουστικού μουσικού έργου. Επιπρόσθετα, η ηχοχρωματική τροποποίηση παραπέμπει στη συνολική διαχείριση της ουσίας μιας ιδέας, ή με άλλα λόγια την αλλαγή του περιεχομένου μιας ιδέας, μέθοδος που συχνά χρησιμοποιείται στη ρητορική, όπως αυτή αναπτύχθηκε από τους σοφιστές, με σκοπό να πείσει και να καθοδηγήσει, σε βαθμό παραπλάνησης, το μυαλό του ακροατή προς διαφορετικές πτυχές της ίδιας θεωρίας. Η όλη διαδικασία διαχείρισης των ήχων, με απώτερο σκοπό την απόλυτη αφαιρετικότητα, θα μπορούσε να συμπεριληφθεί στις ρητορικές μεθόδους δημιουργίας πραγματικού, ή και φανταστικού περιβάλλοντος (συνεκτικότητα-context) για την υποστήριξη μιας υπόθεσης.

Οι συνθέτες ηλεκτροακουστικής μουσικής ενδιαφέρονται για την μετάβαση από τους τονικούς ήχους σε ήχους θορύβου. Πολλές φορές η αντίληψη του τονικού ύψους ενός ήχου (περιοδικού ήχου) και η αντίληψη του θορύβου μπορεί να γίνει ασαφής. Το γεγονός αυτό μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως δομικό στοιχείο ή ως τεχνική μετασχηματισμού. Βλέπουμε λοιπόν την άμεση σχέση που υπάρχει μεταξύ των τρόπων που χειρίζεται η ηλεκτροακουστική μουσική τους τονικούς ήχους, ή τους θορύβους και των ρητορικών πρακτικών διαχείρισης εννοιών και ιδεών εντός, ή εκτός του περιεχομένου τους (αποδίδοντας κατά περίπτωση το αντίστοιχο επιθυμητό νόημα). Η ηλεκτροακουστική μουσική λοιπόν, με τις τεχνικές επεξεργασίας και μετατροπής του ήχου, αποσπώντας τον από το φυσικό του περιβάλλον, ή κάνοντάς τον μη αναγνωρίσιμο, καθοδηγεί και «μπερδεύει» πολλές φορές το μυαλό του ακροατή για το τι είναι αληθές και τι όχι. Μεταδίδει ιδέες στον ακροατή και τον πείθει μέσω του μουσικού διαλόγου, για την ύπαρξη μουσικών δομών, και τη σκοπιμότητα των τεχνικών και την ορθότητα των ακολουθιών των ήχων, που κάθε άλλο παρά πραγματικές μπορεί να είναι, αφού ο ακροατής δεν μπορεί να τις συναντήσει πουθενά στο φυσικό περιβάλλον. Η σουρεαλιστική λοιπόν αυτή άποψη της μουσικής, έχει επίδραση στον ακροατή και λειτουργεί με τρόπο παρόμοιο της ρητορικής.

Ο ηλεκτροακουστικός συνθέτης στοχεύει ταυτόχρονα σε πολλά ενδεικτικά πεδία, είτε επιτρέποντας στον ακροατή να συγκεντρωθεί σε κάποιο γνώριμο στοιχείο που του δίνει, είτε καθοδηγώντας τον σε μια ακολουθία από διαδοχικές αφαιρετικές μεταλλαγές του μουσικού διαλόγου. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνονται εναλλαγές ηχητικών περιβαλλόντων τα οποία μοιράζονται παρόμοιες φασματομορφολογικές ιδιότητες, όπως π.χ. το πέρασμα από τον ήχο της ανάσας του ανθρώπου σε ένα πνευστό όργανο, ή σε ήχο αέρα. Με τον ίδιο τρόπο, η συμπεριφορά του περιεχομένου ενός περιβαλλοντικού ήχου θα μπορούσε π.χ. να μετατραπεί σε ήχο ανθρώπινης φωνής. Αυτή η αλληλουχία των ενδιάμεσων σταδίων μετατροπής του ήχου και η συμπαγής σύνδεση των ηχητικών περιβαλλόντων στην ηλεκτροακουστική μουσική, παραπέμπει στο τρόπο που αναπτύσσονται και εξελίσσονται τα επιχειρήματα μιας ομιλίας, δημιουργώντας συνοχή στο λόγο. Η συνοχή του λόγου επιβάλλεται από τη ρητορική, για την σωστή εξέλιξη και διάρθρωση του επιχειρήματος, με σκοπό να γίνει ο λόγος αντιληπτός και κατανοητός από τον ακροατή. Επομένως, η ακολουθία που αποτελείται από τα διάφορα στάδια μετατροπής του ήχου σε θόρυβο στην ηλεκτροακουστική μουσική, θα μπορούσε να αναχθεί σε ρητορική τεχνική και να επαναπροσδιορισθεί με βάση τη ρητορική, με σκοπό την επίτευξη συνεκτικής δομής και τελικά την αύξηση της μουσικής εκφραστικότητας.

Τέλος, ένα σημαντικό μουσικό στοιχείο με ρητορικές διαστάσεις είναι και ο τόνος, ή τονικό ύψος. Οι διαδικασίες αλλαγής του τονικού ύψους και των τονικών σχέσεων, ακόμα και η δημιουργία κάποιων στοιχείων τονικού ύψους στην ηλεκτροακουστική μουσική, αποτελούν πολύ σημαντικά δομικά στοιχεία των ήχων και των ηχητικών συμβάντων, ανεξάρτητα από τις επιπτώσεις που έχει η αλλαγή του τονικού ύψους στην μικροδομή του ήχου. Το τονικό ύψος ως δομικό στοιχείο του μουσικού έργου είναι άμεσα συνδεδεμένο με την έκφραση και την αντίληψη του μουσικού αποτελέσματος. «Ο ρήτορας είναι απαραίτητο να δίνει σε κάθε λέξη και φράση τον ανάλογο τόνο για να αποκτήσει ο λόγος του χάρη, ομορφιά, αρμονία και δύναμη και να διοχετεύσει στις ψυχές του ακροατηρίου το ρητορικό σκοπό όλως αβίαστα και φυσικά» (Παπανικολάου, σελ. 258). Η διάρθρωση των τονικών στοιχείων μιας μουσικής σύνθεσης συνδέεται άμεσα με τη δομή και το συνδυασμό των λέξεων μιας ομιλίας, που σκοπό έχουν να πείσουν το ακροατήριο για την ορθότητα του επιχειρήματος που αναπτύσσουν. Κατά τον ίδιο τρόπο ένας «πολυεπίπεδος» και αισθητικά «σωστός» συνδυασμός από τονικά ύψη, τελικά θα συμβάλλει στην μουσική ευκρίνεια και εκφραστικότητα.

#### 1.4 Συμπεράσματα του 1<sup>ου</sup> κεφαλαίου.

Οι τεχνολογικές ανακαλύψεις συνέβαλαν στην εξέλιξη της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Επιπρόσθετα οι συνθέτες αφομοίωσαν συνθετικές διαδικασίες και τεχνικές για να κατηγοριοποιήσουν και να περιγράψουν ηχητικά συμβάντα, γεγονός που χαρακτήρισε την ηλεκτροακουστική μουσική ως μουσική για τους ειδικούς. Αυτό φυσικά δεν υπονοεί μια αδυναμία της μουσικής να επικοινωνήσει με το ακροατήριο. Η μουσική, βέβαια, όπως όλα τα είδη τέχνης έχει να κάνει με τον κόσμο των αισθήσεων και των συναισθημάτων, που περιγράφονται εκτενώς από αρχαίους και σύγχρονους φιλοσόφους. Η ηλεκτροακουστική μουσική εμβαθύνει στο πως μπορούμε να δομήσουμε και να συμβολίσουμε τις αισθήσεις και τον κόσμο που τις περιβάλλει, σε ηχητικά συμβάντα. Η αντίστροφη διαδικασία δεν έχει ακόμα αναπτυχθεί. Σημαντικά σε νόημα ηχητικά συμβάντα θα μπορούσαν να βρουν τον τρόπο να εκφράσουν το περιεχόμενό τους σε αισθήσεις, ή άλλου είδους πληροφορίες, και να επικοινωνήσουν αυτές σε ένα ακροατήριο, εάν ακολουθούσαν μια πιο φιλοσοφική πρακτική. Η φιλοσοφία έχει αναπτύξει μια θεωρία σχετικά με την επεξεργασία ιδεών και πληροφοριών επικοινωνώντας και καθιερώνοντας αυτές σε ένα ακροατήριο, μέσω της ρητορικής. Ο τρόπος που η ρητορική επιτυγχάνει να καθιερώσει αυτήν την επικοινωνία μεταξύ του ομιλητή και του ακροατηρίου βασίζεται στη συμπαγή δομή της, η οποία αναλύεται στο δεύτερο κεφάλαιο.

## 2<sup>ο</sup> Κεφάλαιο

### Η δομή της ρητορικής: οι ρητορικές αναφορές της μακροδομής ηλεκτροακουστικών συνθέσεων.

#### 2.1 Εισαγωγή.

Οι μέθοδοι της ρητορικής θα μπορούσαν να προσφέρουν στους συνθέτες και τους ακροατές της ηλεκτροακουστικής μουσικής μια παραδοσιακή βάση πάνω στην οποία να δομήσουν να αντιληφθούν και να επικοινωνήσουν μουσικές ιδέες. Με βάση τη ρητορική, η επικέντρωση στο πώς αντιλαμβανόμαστε τον ήχο, μπορεί να εξασφαλίσει την απαραίτητη γνώση για το ποια χαρακτηριστικά του ήχου μπορούν να γίνουν αντιληπτά από τον ακροατή. Η κατανόηση εξάλλου της ηλεκτροακουστικής μουσικής δεν είναι θέμα μόνο της γνώσης των αφαιρετικών μεθόδων επεξεργασίας των ήχων, που χρησιμοποιήθηκαν για τη σύνθεσή της, αλλά και θέμα εξάσκησης της ακοής του ακροατή μέσω ακροαματικών διαδικασιών. Κατά συνέπεια αν κάποιος μελετήσει την αντίληψη του ήχου, θα μπορούσε να καταλήξει σε περιγραφές ήχου που θα ανταποκρίνονται σε αυτές που άκουσε κι ο συνθέτης του έργου, κι έτσι να δημιουργήσει μια μέθοδο που να περιγράφει γιατί συγκεκριμένοι ήχοι οδηγούν σε ορισμένες συνθετικές κατευθύνσεις και κατά συνέπεια καταλήγουν σε συγκεκριμένες δομές. Παρόμοια τακτική ακολουθείται και στην παρούσα ανάλυση έργων για τον εντοπισμό στοιχείων ρητορικής και την περιγραφή των μουσικών τους δομών. Επιπρόσθετα, αν τέτοιες περιγραφικές μέθοδοι, που υποκινούνται από την αντιληπτική ικανότητα, βασίζονται σε γενικές ιδιότητες της ανθρώπινης ακουστικής αντίληψης, μπορεί να αποφευχθεί η τάση που υπάρχει για την δημιουργία υπέρ-εξειδικευμένων και καθαρά υποκειμενικών περιγραφικών μουσικών γλωσσών, οι οποίες κάνουν δυσνόητη και περίπλοκη την μουσική πρακτική, αντί να αποτελούν μια ξεκάθαρη και ευρεία βάση επικοινωνίας ιδεών μέσω της μουσικής. Από τα πολλά έργα ηλεκτροακουστικής μουσικής που έχουν αναλυθεί μορφολογικά, κατά την διεξαγωγή της παρούσας έρευνας, επιλέγονται να παρουσιαστούν αυτά, τα οποία ακολουθούν μια μακροδομή παρόμοια με εκείνη που ορίζει η ρητορική πρακτική. Εξάλλου, σύμφωνα με τη ρητορική πρακτική των σοφιστών, ο καλύτερος τρόπος για να αποδειχθεί μια «ιδέα», είναι να χρησιμοποιηθούν με έμφαση τα επιχειρήματα εκείνα που την υποστηρίζουν και να αποδοθεί με ιδιαίτερο χειρισμό η σημασία εκείνων που την ανατρέπουν, ώστε να αμβλυνθεί η αντίφαση.

#### 2.2 Η ρητορική διάταξη.

Η διάταξη που προτείνει η ρητορική για τη δόμηση του λόγου κατά τον Αριστοτέλη, αποτελείται από έξι μέρη. Σε αυτά τα μέρη ολοκληρώνεται η διαδικασία κατά την οποία ο λόγος «ξεδιπλώνει» μια υπόθεση, αναπτύσσει τα επιχειρήματα που τη στηρίζουν, ή την αποδυναμώνουν και εγκαθιδρύει μια νέα ιδέα βασισμένη σε αυτήν την υπόθεση. Τα έξι αυτά μέρη ορίζονται ως: 1) το προοίμιο, 2) η πρόταση, ή πρόθεση, 3) η διαίρεση, 4) η διήγηση, 5) η απόδειξη, ή πίστη και 6) ο επίλογος. Το κάθε ένα από τα έξι αυτά μέρη της διάταξης του ρητορικού λόγου χωρίζονται σε υπομέρη, που αποτελούν διαφορετικές κατηγορίες αυτών (Παπανικολάου, σελ.138-150, 150-151 και 160-170).

Η νέα διαμορφωμένη ορολογία για τα μέρη της ρητορικής διάταξης διαμορφώνεται έπειτα από τη μορφολογική ανάλυση των ηλεκτροακουστικών έργων στην παρούσα έρευνα. Η ορολογία αυτή αποτελεί αναδιατύπωση της ορολογίας των μερών της ρητορικής διάταξης, που είναι πιο συμβατή με την τέχνη της μουσικής, σε σχέση με την ορολογία που διατυπώθηκε για την τέχνη του λόγου και είναι η ακόλουθη:

### **2.2.1 Η Έναρξη (exordium)<sup>7</sup>.**

Ο όρος προοίμιο αντικαθίσταται από τον όρο «έναρξη». Η ηλεκτροακουστική μουσική φαίνεται να δίνει πολύ μεγάλη σημασία στον τρόπο που ξεκινάει μια μουσική σύνθεση. Ο τρόπος αυτός φαίνεται να σκοπεύει στο να προσελκύσει το ενδιαφέρον του ακροατή, με το να είναι στα περισσότερα ηλεκτροακουστικά έργα, έντονος, απότομος στην εισαγωγή του και μικρός σε διάρκεια. Το πόσο σημαντική είναι η έναρξη ενός μουσικού έργου στην ηλεκτροακουστική μουσική απορρέει όχι μόνο από τους ηλεκτροακουστικούς μουσικούς διαλόγους, αλλά και από τις δηλώσεις πολλών συνθετών ηλεκτροακουστικής μουσικής. Ο Β. Truax (1994) για παράδειγμα, σημειώνει ότι στο ηλεκτροακουστικό μέσο ο ήχος μπορεί να προσελκύσει το ενδιαφέρον μας εάν είναι πολύ ή καθόλου οικείος προς εμάς. Επίσης, ο D. Smalley (1986) σημειώνει τον αντίκτυπο που μπορεί να έχει ένας ήχος στον ακροατή, ανάλογα με τη δυναμική του μορφοποίηση, την ταχύτητά του, τη φασματική του κίνηση κτλ. Αυτή η ικανότητα του ήχου να συγκεντρώνει την προσοχή του ακροατή χρησιμοποιείται σχεδόν πάντα για την διαμόρφωση της έναρξης ενός ηλεκτροακουστικού μουσικού έργου. Κατά τη διάρκεια βέβαια του έργου η ικανότητα του ήχου να συγκεντρώνει την προσοχή παραμένει ένας από τους βασικούς στόχους του μουσικού διαλόγου. Παραδείγματα έργων που στοχεύουν με την έναρξή τους να προσελκύσουν το ενδιαφέρον και την προσοχή του ακροατή αναφέρονται ακολούθως:

Το εναρκτήριο μέρος στο έργο *Tumbler* του Alejandro Viñao έχει διάρκεια επτά δευτερολέπτων. Αποτελεί ένα μελωδικό μοτίβο το οποίο επανατίθεται και αναπτύσσεται αργότερα στο κομμάτι. Έχει ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο και ηχόχρωμα, τα οποία τραβούν την προσοχή. Η ρυθμική δομή του μοτίβου επαναλαμβάνεται και αποκτά μια διαφορετική μορφή αργότερα στο κομμάτι.

Κατά τον ίδιο τρόπο το εναρκτήριο μέρος του έργου *Artificies* του Francis Dhomont αποτελείται από δύο κρουστικούς ήχους τοποθετημένους ο ένας μετά τον άλλο. Αυτοί οι ήχοι δεν είναι έντονοι σε δυναμικές, αλλά το ηχόχρωμά τους είναι πολύ χαρακτηριστικό ακριβώς για να προσελκύει το ενδιαφέρον, και ακόμα περισσότερο για να προαναγγέλλει τις περίπλοκες δομές και συστάσεις που θα ακολουθήσουν στο κομμάτι. Συστάσεις και περιβάλλοντα συνδέονται μεταξύ τους είτε με ένα κοινό ήχο, ο οποίος συνδέει τις διαφορετικές συστάσεις ή τα περιβάλλοντα μεταξύ τους, με σβήσιμο ή σταδιακή εισαγωγή από ή στο επόμενο περιβάλλον αντίστοιχα, αν και πολλές φορές αυτή η συνέχιση των περιβαλλόντων και των συστάσεων διακόπτεται απότομα από σιωπές. Σε αυτήν την περίπτωση το εναρκτήριο μέρος ακολουθείται από μια σιωπή έξι δευτερολέπτων με την οποία περνάει το μουσικό διάλογο στο επόμενο μέρος της ρητορικής.

Με παρόμοιο τρόπο το εναρκτήριο μέρος του έργου *Fast Forward* (Eric Chasalow), (00:01–00:05) αποτελείται από ένα κρουστικό κι ένα ήχο αέρινης χροιάς, ηλεκτρονικά επεξεργασμένο, βγαίνοντας ο ένας μέσα από τον άλλο. Έντονες

---

<sup>7</sup> Quintilian. *Institutio Oratoria*, Harvard: Harvard University Press.

δυναμικές, χαρακτηριστικά ηχοχρώματα και ξεκάθαρες τονικότητες ορίζουν την έναρξη αυτού του κομματιού, χαρακτηριστικά που προσελκύουν την προσοχή του ακροατή. Ήχοι μικρής διάρκειας και απότομοι, όπως και ξαφνικές εισαγωγές ήχων χαρακτηρίζουν κάθε εναρκτήριο μέρος των παραπάνω κομματιών.

Ο Paul Koonce στο πρώτο κιάλας δευτερόλεπτο του έργου του *Pins*, εισάγει έναν έντονο κρουστικό ήχο ο οποίος διαρκεί για ένα δευτερόλεπτο και ακολουθείται από σιωπή διάρκειας πέντε δευτερολέπτων. Αυτό αποτελεί ένα πολύ γνωστό και συχνό ψυχοακουστικό τέχνασμα στην ηλεκτροακουστική μουσική το οποίο τείνει να τραβάει την προσοχή του ακροατή στο τι ακολουθεί. Σε πολλές περιπτώσεις μια ή περισσότερες εκφραστικές κινήσεις χρησιμοποιούνται για να τραβήξουν την προσοχή του ακροατή. Τονίζει το γεγονός αυτό την σιωπή που ακολουθεί για το τι θα επακολουθήσει αργότερα, π.χ. ο δικαστής χτυπάει τρεις φορές στο έδρανο πριν την έναρξη της συνεδρίασης, ο ομιλητής χτυπάει για να ησυχάσει το ακροατήριο πριν αρχίσει την ομιλία του, και πολλά άλλα παραδείγματα στην καθημερινή μας ζωή.

Κατά τον ίδιο τρόπο, στο έργο *Masks of Eternity I* (Diane Thome), το εναρκτήριο μέρος (00:00 – 00:07), ξεκινάει με ένα δυνατό, μεγάλης έντασης και χαμηλής συχνότητας ήχο, μικρό σε διάρκεια ο οποίος σχεδόν αμέσως μετά την ατάκα μειώνεται σε ένταση. Ταυτόχρονα, ένας μεταλλικός ήχος υψηλότερης συχνότητας που κινείται σε ένα μακρύ ρυθμικό μοτίβο επιπροστίθεται πάνω από τον προηγούμενο σε σύμφωνο αρμονικό διάστημα. Αυτή η απότομη και έντονη εισαγωγή των ήχων τραβάει την προσοχή μας και πάλι.

Σε αντίθεση, στο έργο *VOX-5* του Trevor Wishart το εναρκτήριο μέρος δεν αποτελείται από κάποιον χαρακτηριστικό ήχο που να τραβάει την προσοχή μας. Ο μουσικός διάλογος εισάγει τους ήχους του αέρα και τα θαλασσοπούλια, ξεδιπλώνοντας ένα απλό και μοναδικό «supervoices» όπως χαρακτηρίζεται από τον συνθέτη. Είναι παρόλα αυτά πιθανόν, ότι ο ήχος του αέρα που φυσάει είναι αρκετός για να τραβήξει την προσοχή μας ως φυσικός ήχος, αφού τα φυσικά περιβάλλοντα τις περισσότερες φορές προσελκύουν την προσοχή μας ιδιαίτερα εάν ζουν σε βιομηχανικές περιοχές. Σε άλλη περίπτωση το εναρκτήριο μέρος δεν είναι καθόλου εμφανές, δεν υπάρχει, για παράδειγμα στο έργο *Any Resemblance is Purely Coincidental* του Charles Dodge.

Στο έργο *Wind Chimes* του Denis Smalley, υπάρχουν δύο εναρκτήρια μέρη. Το πρώτο βρίσκεται στο παράρτημα Α (αφήγηση) και χρησιμοποιείται ως θεματική ενότητα που θα αναπτυχθεί στη διάρκεια του μουσικού διαλόγου. Πρόκειται για έναν ήχο διάρκειας ενός δευτερολέπτου, υψηλής συχνότητας, μεταλλικός και κρουστικός, ο οποίος σβήνει αμέσως σε σιωπή διάρκειας οκτώ δευτερολέπτων. Το δεύτερο εναρκτήριο μέρος βρίσκεται στο παράρτημα Β (η ανάπτυξη του παραρτήματος Α). Εδώ ο μουσικός διάλογος συνεχίζει να αναπτύσσει περαιτέρω τις θεματικές ενότητες που τέθηκαν στο παράρτημα Α. Το δεύτερο αυτό εναρκτήριο μέρος (06:44 – 06:46), αποτελείται από τον ίδιο μεταλλικό, υψηλής συχνότητας ήχο που ακούστηκε στην αρχή του κομματιού.

Κατά τον ίδιο τρόπο το έργο *Six Fantasies on a Poem by Thomas Campion* (Paul Lansky) εισάγει έναν ανοδικού glissando, αρμονικό ήχο με απήχηση (*her voice*), που καταλήγει σε έναν αλλοιωμένο με επεξεργασία ήχο φωνής, γεγονός που τραβάει την προσοχή του ακροατή. Ακολουθεί και εδώ όπως και σε όλα τα προηγούμενα κομμάτια, σιωπή τεσσάρων δευτερολέπτων, που και πάλι εντείνει την αγωνία για το τι θα ακολουθήσει. Επιπρόσθετα ο Ludger Brummer, στο κομμάτι του *The Gates of H.*, εισάγει ένα εναρκτήριο μέρος το οποίο είναι πολύ χαρακτηριστικό, περιγράφοντας με δομή αυστηρή ακριβώς την σημασία και την ουσία του εναρκτήριου μέρους στην ρητορική δομή. Μια μικρή αλλά έντονη σύσταση σε

δυναμικές, τονικά ύψη και ηχοχρωματικές κινήσεις, μαζί με απότομες εισαγωγές ήχων προσελκύουν την προσοχή του ακροατή, ενώ σβήνουν και πάλι σε μια μακράς διάρκειας σιωπή, ενδυναμώνοντας το ψυχοακουστικό αποτέλεσμα και την αναμονή για το άγνωστο.

Επίσης στο έργο *Η αλληγορία των Ωρών* (Χάρης Ξανθουδάκης) ο ήχος που εισάγεται απότομα με την έναρξη του κομματιού (00:02-00:06), έντονος σε δυναμικές και μικρός σε διάρκεια, τραβάει την προσοχή του ακροατή και παραπέμπει στο μέρος της έναρξης όπως περιγράφεται από τη ρητορική θεωρία. Στην προκειμένη περίπτωση όμως ο ήχος αυτός δεν είναι άσχετος σε περιεχόμενο σε σχέση με το υπόλοιπο έργο, αλλά αποτελεί μέρος του θεματικού υλικού, που τίθεται στο επόμενο μέρος της αφήγησης. Αυτό τεκμηριώνεται από το έντονο, υπόκωφο ύψος και τη μεταλλική, κρουστική χροιά του συγκεκριμένου τονικού ύψους ήχου και θορύβου που χρησιμοποιούνται. Ακολουθεί σιωπή (00:06-00:14) πριν προχωρήσει ο μουσικός διάλογος στη διατύπωση του μουσικού θέματος που θα αναπτυχθεί.

Τέλος το έργο *Παραλλαγές των Παραλλαγών* (Ανδρέας Μνιέστρης) περιλαμβάνει το ρητορικό μέρος της έναρξης (00:00-00:07), αφού ξεκινάει με έναν ήχο έντονο σε δυναμικές, κρουστικής και μεταλλικής χροιάς, και μικρό σε διάρκεια ο οποίος κάνει ένα μικρό τονικό και δυναμικό *glissando*. Ο ήχος αυτός καταφέρνει να προσελκύσει την προσοχή του ακροατή και εκπληρώνει έτσι το σκοπό ύπαρξης του στην αρχή της σύνθεσης, πάντα σύμφωνα με τη ρητορική δομή. Ακολουθεί σιωπή (00:07-00:10) η οποία διαχωρίζει την έναρξη από το επόμενο μέρος της ρητορικής δομής, την αφήγηση.

Βέβαια υπάρχουν αρκετά κομμάτια ηλεκτροακουστικής μουσικής που εισάγουν το εναρκτήριο μέρος πολύ πιο ήπια ή εμβαθύνουν περισσότερο στην ενστικτώδη και συνειδητή αναγνώριση των ηχητικών πηγών από τους ακροατές, κάτι που και πάλι τραβάει την προσοχή τους. Υπάρχουν επίσης κομμάτια τα οποία δεν περιλαμβάνουν καθόλου αυτό το μέρος της ρητορικής δομής στην αρχή του μουσικού τους διαλόγου.

### **2.2.2 Η Αφήγηση (narration)<sup>8</sup>**

Στη θέση του όρου «πρόταση ή πρόθεση» χρησιμοποιείται ο όρος «αφήγηση». Τα περισσότερα έργα ηλεκτροακουστικής μουσικής περιλαμβάνουν ένα μέρος που αποτελείται από μια ακολουθία ηχητικού υλικού ή ηχητικών μοτίβων τα οποία τίθενται με τρόπο ασύνδετο και αφαιρετικό. Μοιάζει να προτίθεται ο μουσικός διάλογος να δηλώσει απλά το ηχητικό θέμα που θα αναπτυχθεί αργότερα. Το μέρος αυτό του μουσικού διαλόγου στις ηλεκτροακουστικές συνθέσεις τοποθετείται συνήθως μετά το μέρος της έναρξης. Η αναγκαιότητα της ύπαρξης και της σκοπιμότητας του μέρους αυτού δηλώνεται από τον D. Smalley (1986) στις αναφορές του στην πρώτη κατηγορία του *supragacy*. «Η πρώτιστη εκφραστική κίνηση» μπορεί να σημαίνει την πρώτη τοποθέτηση του ηχητικού υλικού στο μουσικό διάλογο με σκοπό την αναγνώριση της πηγής των ήχων από τον ακροατή και τη δήλωση του στόχου της εξέλιξης της εκφραστικής κίνησης του ηχητικού υλικού μέσα στο μουσικό διάλογο. Κατά συνέπεια, η δήλωση των προθέσεων και της δυναμικής εξέλιξης του ηχητικού υλικού θεωρείται βασικό στοιχείο δόμησης και κατανόησης του μουσικού διαλόγου μιας ηλεκτροακουστικής σύνθεσης. Ο περιληπτικός αυτός τρόπος που παραθέτουν το ηχητικό τους υλικό, στην αρχή του μουσικού έργου, οι περισσότερες ηλεκτροακουστικές συνθέσεις παραπέμπει στο μέρος της ρητορικής

<sup>8</sup> Quintilian. *Institutio Oratoria*, Harvard: Harvard University Press.



«πρότασης», που αποτελεί το δεύτερο μέρος της ρητορικής δομής. Στο μέρος αυτό εισάγεται η θεματική ιδέα ή το υλικό που θα αναπτυχθεί αργότερα στο λόγο, σε άλλο μέρος της ρητορικής δομής, με τρόπο σύντομο, σαφή και ακριβή (Παπανικολάου, σελ. 150-151). Παραδείγματα έργων που εκθέτουν το θεματικό τους υλικό κατά αυτόν τον τρόπο αναφέρονται ακολούθως:

Στο έργο *Tumbler* του Alejandro Viñao περιλαμβάνεται αφηγηματικό μέρος (00:09 – 01:07) το οποίο διαχωρίζεται από το εναρκτήριο μέρος με μια σιωπή δύο δευτερολέπτων. Ο μουσικός διάλογος εισάγει σε όχι συμπαγή δομή το θεματικό μοτίβο ενώ ταυτόχρονα εισάγονται και κρουστικοί ήχοι οι οποίοι τελικά θα αναπτυχθούν και θα εξερευνηθούν ρυθμικά, σε δυναμικές και ηχοχρώματα. Γίνεται δηλαδή μια περιγραφή και αναφορά στα βασικά μελωδικά και ρυθμικά στοιχεία της σύνθεσης. Αντιστικτικά στοιχεία και παραλλαγές του μοτίβου αναδύονται από το ίδιο μουσικό όργανο, το οποίο εισάγει επίσης και τις διάφωνες (αντιφατικές) και σύμφωνες (ενισχυτικές) ενότητες προς το μοτίβο.

Το έργο *Artifices* (Francis Dhomont) έχει ένα αφηγηματικό μέρος (00:09 – 01:33) εισάγει με τυχαία και ασυνεχή δομή τα περισσότερα από τα ηχητικά στοιχεία τα οποία θα μεταλλαχθούν και θα αναπτυχθούν αργότερα στο κομμάτι. Αυτά τα ηχητικά στοιχεία περιλαμβάνουν μεταλλικούς κρουστικούς ή ξυστούς ήχους με πολύ απήχηση και κίνηση στο χώρο. Τεχνικές μίμησης χρησιμοποιούνται με σκοπό να αναπαρασταθούν φυσικοί και ανθρώπινοι ήχοι που παράγονται κατά τη διαδικασία της προσπάθειας των ανθρώπων να ανάψουν φωτιά ή πυροτεχνήματα. Η τεχνική της μίμησης είναι πολύ συχνή στη ρητορική. Ακολουθεί ενός δευτερολέπτου σιωπή, καθιστώντας εμφανές το γεγονός ότι και αυτό το μέρος του μουσικού διαλόγου τελειώσε, αυξάνοντας και πάλι το αίσθημα της αναμονής για το άγνωστο που θα ακολουθήσει.

Κατά τον ίδιο τρόπο, το έργο *Fast Forward* (Eric Chasalow) περιλαμβάνει αφηγηματικό μέρος (00:05 – 00:41) το οποίο εισάγει ήχους σχεδόν έναν έναν, μικρής διάρκειας, οι οποίοι παράγονται από κρουστά όργανα (marimba, crotales, tom-tom, cymbals, glockenspiel, woodblocks) και είναι υποτυπωδώς δομημένοι. Αυτή η ηχοχρωματική ιδέα διαμορφώνει το θεματικό υλικό του κομματιού το οποίο θα αναπτυχθεί αργότερα. Δεν υπάρχει σε αυτό το μέρος συμπαγής δομή. Αντίθετα, υπάρχουν συγκεκριμένα ηχοχρώματα και ρυθμικές κινήσεις που εκτελούνται από τα κρουστά όργανα, μεταλλικά ή ξύλινα. Ο μουσικός διάλογος εκθέτει τα φυσικά χαρακτηριστικά των ήχων, εμβαθύνοντας στις δυναμικές, τα τονικά ύψη και τα ηχοχρώματα χωρίς να εξερευνά τις δυνατότητες επεξεργασίας ή μεταλλαγής τους. Αυτό από μόνο του δεν αποτελεί γεγονός αρκετά ενδιαφέρον για περαιτέρω μορφολογική ανάλυση.

Περισσότερο επεξεργασμένο παρουσιάζεται το αφηγηματικό μέρος (00:06-00:48) του έργου *Pins* του Paul Koonce. Ο μουσικός διάλογος εισάγει το θεματικό υλικό (ήχοι από σκουπιδιάρικα, τραίνα, Δυτικού τύπου παραδοσιακές μπάντες, ήχοι καλαθοσφαίρισης, αγχωμένη επιλογή καναλιών) το οποίο θα αναπτυχθεί αργότερα. Οι ήχοι που χρησιμοποιήθηκαν είναι από αναγνωρίσιμη πηγή και έχουν χρησιμοποιηθεί στη φυσική τους κατάσταση, χωρίς καμία εμφανή ηλεκτρονική επεξεργασία. Δεν υπάρχει συγκεκριμένη δομή. Οι ήχοι τοποθετούνται ο ένας δίπλα στον άλλο χωρίς ιδιαίτερα προσεγγισμένη τονική, ηχοχρωματική ή δυναμική σχέση. Ο μουσικός διάλογος δίνει έμφαση σε τυχαία τονικά ύψη και δημιουργεί μια αίσθηση συγκεχυμένης τονικότητας. Με αυτόν τον τρόπο υποδηλώνεται ότι υπάρχουν πολλά τονικά στοιχεία στο θεματικό υλικό τα οποία θα αναπτυχθούν αργότερα. Το ίδιο συμβαίνει με τις δυναμικές και τα ηχοχρώματα. Τα διάφορα πεδία (π.χ. τονικό ύψος, ηχοχρώμα) που τίθενται στο αφηγηματικό μέρος λειτουργούν ως υποδιαίρεσεις του

θεματικού υλικού και υποδεικνύουν την ανάπτυξη που θα έχουν μετέπειτα στο κομμάτι. Αυτό λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο που ο ομιλητής αναγγέλλει το θέμα της ομιλίας του πριν αρχίσει την ανάλυση και την ανάπτυξη αυτού, διαφορετικά το ακροατήριο δεν θα μπορούσε να κατανοήσει ξεκάθαρα το θέμα της ομιλίας.

Το έργο *Masks of Eternity I* (Diane Thome) έχει επίσης αφηγηματικό μέρος (00:07–03:33), το οποίο εισάγει σταδιακά μεταλλικούς ήχους οι οποίοι τοποθετούνται ο ένας πάνω από τον άλλο, δημιουργώντας ένα τεχνητό περιβάλλον, ενώ ακούγονται και ήχοι πιάνου. Χαμηλοί σε συχνότητα κρουστικοί ήχοι τίθενται στο ίδιο ρυθμικό μοτίβο σε συμφωνία. Οι ήχοι έχουν μια εσωτερική ενέργεια και κίνηση. Εισάγεται επίσης ένας χαρακτηριστικός μεταλλικός ήχος ο οποίος παραμένει σταθερός στο χρόνο. Ταυτόχρονα αρκετοί άλλοι κρουστικοί ήχοι εισάγονται ή σβήνουν δημιουργώντας διάφορες ρυθμικές συστάσεις, που προεκτείνονται στο χρόνο, με τέτοιο τρόπο που μοιάζει να ενορχηστρώνουν τον χαρακτηριστικό μεταλλικό ήχο. Ο ίδιος χαρακτηριστικός ήχος ελαφρά μεταλλαγμένος σε τονικό ύψος, εισάγεται ξανά από διαφορετικές κατευθύνσεις του χώρου, με σκοπό να δοθεί έμφαση στην ύπαρξή του. Αυτό το ηχητικό υλικό και οι μεταλλαγές του δημιουργούν συστάσεις οι οποίες αποτελούν το θεματικό υλικό του μουσικού διαλόγου. Ο ίδιος χαρακτηριστικός ήχος εισάγεται ξανά αλλά τροποποιημένος και σε διαφορετική σύσταση, με διάφορους κρουστικούς ήχους όπως τύμπανα να τον συνοδεύουν. Τελικά αυτός ο κεντρικός ήχος επιμηκύνεται μαζί με ολόκληρο το περιβάλλον γύρω του και μετατρέπεται σε ένα τεχνητό περιβάλλον στο οποίο οι οργανικοί ήχοι φαίνεται να επικρατούν κατά διαστήματα. Το περιβάλλον καταλήγει σε ένα ξεκάθαρο τονικό ύψος. Κατά αυτόν τον τρόπο το θέμα του κομματιού διαιρείται σε τρία διαφορετικά μέρη από τεχνητά περιβάλλοντα που δημιουργούνται γύρω από έναν κεντρικό ήχο με ελάχιστες μετατροπές όσον αφορά την διάρκειά του, το τονικό του ύψος και τις δυναμικές του, δημιουργώντας πολύ απλές ρυθμικές δομές, γεγονός που θυμίζει ενορχήστρωση συμβατικού οργανικού κομματιού. Ο μουσικός διάλογος θα εξελιχθεί και θα αναπτύξει παραλλαγές του ηχητικού μοτίβου κατά τη διάρκεια του κομματιού.

Το αφηγηματικό μέρος του έργου *VOX-5* (00:01 – 00:58) του Trevor Wishart εισάγει φυσικούς ήχους. Ο μουσικός διάλογος σταδιακά δομεί ένα φυσικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο οι φυσικοί ήχοι είναι επεξεργασμένοι στο χρόνο. Στο τεχνητό περιβάλλον που έχει δημιουργηθεί επικρατεί ένας φωνητικός ήχος μικρός σε διάρκεια και επεξεργασμένος σε χρώμα, δυναμικές και τονικότητα, με σκοπό να δημιουργήσει διαφορετικές συστάσεις από κρουστικού ή μεταλλικού ηχοχρώματος ήχους. Η σταδιακή, ή απότομη αυτή μετατροπή του φυσικού περιβάλλοντος στο τεχνητό και επεξεργασμένης φωνής περιβάλλον, εισάγει και υποδεικνύει το θεματικό υλικό, που ο μουσικός διάλογος θα αναπτύξει περαιτέρω στα επόμενα μέρη της ρητορικής δομής. Ανεξάρτητα από τη διαχείριση και την επεξεργασία αυτής της υπέρτατης φωνής («supernoise»), όπως την ονομάζει ο συνθέτης, όπως και των ήχων του πλήθους των καμπανών της μέλισσας κτλ., οι οποίοι είναι συναφείς με το θεματικό υλικό, υπάρχουν επίσης και άλλοι ήχοι λιγότερο σημαντικοί που τίθενται κι αυτοί στο αφηγηματικό αυτό μέρος της σύνθεσης. Τα λιγότερο αυτά ηχητικά συμβάντα εισάγονται σταδιακά κατά τη διάρκεια όλου του κομματιού, μετατρέπονται από φυσικά σε τεχνητά, και επανέρχονται στην φυσική τους κατάσταση δημιουργώντας πολλούς διαφορετικούς φυσικούς ήχους που μοιάζουν με εκείνους που τέθηκαν στην αρχή του αφηγηματικού αυτού μέρους.

Στο έργο του Charles Dodge *Any Resemblance is Purely Coincidental* εντοπίζεται επίσης αφηγηματικό μέρος. Ο μουσικός διάλογος εισάγει τρία θεματικά μοτίβα. Το πρώτο μοτίβο (00:00 – 00:42) αποτελείται από μια φωνητική γραμμή η οποία συνοδεύεται σε ταυτοφωνία από πιάνο στο ίδιο ρυθμό και δυναμικές,

σχηματίζοντας έτσι μια κλασική μελωδία. Το δεύτερο μοτίβο (02:42 – 03:26) επίσης αποτελείται από φωνή και συνοδεία πιάνου σε ταυτοφωνία και ρυθμική και δυναμική ταύτιση. Σταδιακά το περιβάλλον των συμβατικών οργάνων γίνεται τεχνητό, με τη φωνή και το πιάνο να μετατρέπονται ταυτόχρονα σε ηχώχρωμα και τονικότητα, διατηρώντας το αρχικό τους ρυθμικό μοτίβο και τις δυναμικές. Το τρίτο μοτίβο (05:13 – 05:21) αποτελείται μόνο από μια ελαφρώς μεταλλαγμένη φωνή. Η μελωδική γραμμή κινείται σε διαφορετική κατεύθυνση σε σχέση με τα δύο προηγούμενα μοτίβα. Ο μουσικός διάλογος δεν θέτει όλα τα θέματα τα οποία θα αναπτύξει έως το τέλος του κομματιού, αλλά εισάγει το κάθε ένα από τα τρία ξεχωριστά αναπτύσσοντάς αμέσως, για να προχωρήσει και να θέσει το επόμενο και να το αναπτύξει και αυτό στη συνέχεια και πάει λέγοντας.

Στο έργο *Wind Chimes* (Denis Smalley) το αφηγηματικό μέρος (00:11-00:32) σύμφωνα με τη ρητορική είναι και πάλι εμφανές. Ο μουσικός διάλογος εισάγει δύο ηχητικά περιβάλλοντα. Το πρώτο είναι υψηλό σε συχνότητα, πολυτονικό και μεταλλικής χροιάς και το δεύτερο, πολύ χαμηλότερης συχνότητας, έχει επίσης μεταλλική χροιά και είναι ένας σταθερός τονικός ήχος που δομεί σταδιακά ένα ρυθμικό μοτίβο. Το τελευταίο λειτουργεί ως τονική βάση πάνω στην οποία δομούνται οι πολυτονικοί ήχοι. Ο μουσικός διάλογος εισάγει το θεματικό υλικό πάνω στο οποίο ολόκληρη η μουσική σύνθεση θα δομηθεί. Τα δύο ηχητικά περιβάλλοντα ακούγονται ταυτόχρονα, εισάγοντας δυο διαφορετικές απόψεις πάνω στο ίδιο θέμα της μεταλλικής χροιάς. Το θεματικό αυτό υλικό, μικρό σε διάρκεια και συμπαγές σε δομή, διαμορφώνει μια πλήρη εισαγωγή του θεματικού υλικού στο κομμάτι (αρχίζει και τελειώνει με την ίδια ατάκα, στον ίδιο τόνο και ηχώχρωμα ενώ ηχοχρωματικές και ρυθμικές μετατροπές συμβαίνουν). Ακολουθεί σιωπή οκτώ δευτερολέπτων, με τις ψυχοακουστικές επιπτώσεις που συζητήθηκαν παραπάνω, προτού αρχίσει το επόμενο μέρος της ρητορικής.

Επίσης, στο έργο του Paul Lansky *Six Fantasies on a Poem by Thomas Campion* υπάρχει αφηγηματικό μέρος (*her voice*, 00:16-02:52), όπου οι στίχοι του ποιήματος τίθενται ως θεματικό υλικό το οποίο θα αναπτυχθεί αργότερα. Μια γυναικεία φωνή επεξεργασμένη απαγγέλλει σε ένα αφαιρετικό τεχνητό περιβάλλον που δομείται από διαφορετικούς αρμονικούς τόνους.

Η ρητορική αφήγηση παρατηρείται και στο έργο *Η Αλληγορία των Ωρών* (Χάρης Ξανθουδάκης)(00:14-01:18). Εισάγεται το βασικό θεματικό υλικό που θα αναπτυχθεί αργότερα από το μουσικό διάλογο. Το θεματικό υλικό αποτελείται από μικρής διάρκειας ήχους μεταλλικής και κρουστικής χροιάς, που ακούγονται σαν χαμηλών δυναμικών καμπάνες και ένα σχιστό θορυβώδη ήχο ο οποίος εισάγεται πολλές φορές άλλοτε με καθοδικό κι άλλοτε με ανοδικό *accelerando*. Ο θόρυβος αυτός συνεχίζεται ως κοινός ήχος και στο επόμενο μέρος της διαίρεσης συνδέοντας τα δύο μέρη της ρητορικής δομής. Ο λόγος που χαρακτηρίζεται αυτό το μέρος του μουσικού διαλόγου ως αφήγηση είναι το ότι οι ήχοι τίθενται εκθετικά ο ένας δίπλα στον άλλο, χωρίς ιδιαίτερη επεξεργασία και συγκεκριμένη δομή. Δεν παρατηρείται εξέλιξη των ήχων και τελικά καμία σκοπιμότητα, πράγμα το οποίο ενισχύει την άποψη ότι κάτι δηλώνεται για πρώτη φορά με σκοπό την επερχόμενη ανάπτυξή του. Ακολουθεί σιωπή (01:18-01:19) πριν ξεκινήσει το επόμενο μέρος της μουσικής ανάπτυξης.

Στο έργο *Θεοφανώ II* (Μιχάλης Αδάμης) το μέρος της ρητορικής αφήγησης (00:01-00:40) εκθέτει το θεματικό υλικό – τονικά *portamenti* ενός ήχου-θορύβου. Ο θεματικός ήχος είναι συγκεκριμένου τονικού ύψους ο οποίος υψώνεται και χαμηλώνει τονικά δημιουργώντας την αίσθηση μιας ήπιας θορυβώδους μελωδικής

γραμμής. Σε μπροστινό επίπεδο κανένας άλλος ήχος δεν είναι εμφανής, ενώ το περιβάλλον που διαμορφώνεται μπορεί να χαρακτηριστεί ambient.

Τέλος το έργο *Παραλλαγές των Παραλλαγών* (Ανδρέας Μνιέστρης) εισάγει τη βασική μουσική ιδέα σε αυτό το μέρος (00:10-01:24), που παραπέμπει στη ρητορική αφήγηση, με τρόπο παρόμοιο των παραπάνω έργων. Το μελωδικό μοτίβο και το περιβάλλον θορύβου τίθενται το ένα μετά το άλλο, χωρίς περαιτέρω ανάπτυξη και χωρίς κάποια συγκεκριμένη δομή μεταξύ τους. Απλά εκθέτονται για να επακολουθήσει η ανάπτυξή τους στο επόμενο μέρος της σύνθεσης. Η μουσική ιδέα εξετάζει την πιθανότητα αρμονικής συνύπαρξης μιας συμβατικής μελωδίας και των παραλλαγών της με ένα καθαρά ηλεκτροακουστικό περιβάλλον και τις μεταμορφώσεις στις οποίες υπόκειται. Μεταλλικής χροιάς ήχοι δημιουργούν ένα ambient περιβάλλον με τονικά στοιχεία, που προετοιμάζουν την είσοδο της μελωδικής γραμμής (ορχηστρικό απόσπασμα από γνωστό συμβατικό έργο).

Η εισαγωγή μοτίβου, ή θεματικής ιδέας, ή ηχητικού υλικού που δομείται σταδιακά σε μια αφαιρετική, μη συνεχή ακολουθία, αποτελεί κοινό χαρακτηριστικό αυτού του μέρους ανάπτυξης των κομματιών, που παραπέμπει στο αφηγηματικό μέρος όπως περιγράφεται από την ρητορική. Δεν παρατηρείται καμία περαιτέρω ανάπτυξη, ή επεξεργασία των ήχων και των συστάσεων, παρά μόνο μια δήλωση και έκθεση του θεματικού υλικού. Αυτή η τεχνική δόμησης αντιπροσωπεύει ένα σημαντικό μέρος του μουσικού διαλόγου, αφού κάνει γνωστό το θέμα της σύνθεσης. Ο μουσικός διάλογος θα αναπτύξει το θέμα ώστε να διαμορφώσει ένα μουσικό επιχείρημα. Αυτό αναφέρεται στο αφηγηματικό μέρος της ρητορικής, το οποίο θεωρούνταν σημαντικό αφού το ακροατήριο πληροφορούταν για πρώτη φορά σχετικά με το θέμα ή την ιδέα που ο ομιλητής θα ανέλυε και θα ανέπτυξε για να καθιερώσει μια καινούργια θεωρία.

### **2.2.3 Η Διαίρεση (division)<sup>9</sup>**

Ο όρος «διαίρεση» παραμένει ως έχει, αφού στο μουσικό διάλογο των περισσότερων ηλεκτροακουστικών συνθέσεων παρατηρείται η ύπαρξη ενός μέρους στο οποίο συνυπάρχουν αντιφατικές ηχητικές εξελίξεις. Αυτό δημιουργεί την αίσθηση μιας διπολικότητας όσον αφορά τον σκοπό της εκφραστικής κίνησης του ηχητικού υλικού. Η επεξεργασία του ηχητικού υλικού είναι εκτενής και πλήρης σε μικροδομικό και μακροδομικό επίπεδο. Εξερευνώνται όλες οι εξελικτικές δυνατότητες του ηχητικού υλικού είτε διατηρώντας την αναγνωρισιμότητα της ηχητικής πηγής είτε όχι. Χαρακτηριστικό στοιχείο αυτού του μέρους ανάπτυξης του ηχητικού υλικού είναι ότι ανεξάρτητα από τη διπολικότητα που δημιουργείται δεν εισάγεται ούτε επεξεργάζεται κανένα καινούργιο ηχητικό υλικό, διαφορετικό από εκείνο που είχε τεθεί στο μέρος της αφήγησης. Επομένως ο μουσικός διάλογος πολλών ηλεκτροακουστικών συνθέσεων φαίνεται να αναπτύσσει και να επεξεργάζεται εκτενώς και πολύπλευρα το ηχητικό υλικό που τέθηκε στην αρχή της σύνθεσης. Το μέρος της διαίρεσης της ρητορικής δομής αναπτύσσει τα επιχειρήματα υπέρ και κατά της στήριξης του θέματος που τέθηκε στην αρχή της ομιλίας. Θα μπορούσαμε λοιπόν σε αυτό το μέρος της μουσικής ανάπτυξης να αντιπαραθέσουμε το λόγο με το μουσικό διάλογο. Συμπεραίνουμε, ότι η ηλεκτροακουστική μουσική δημιουργεί αυτή τη διπολικότητα ηχητικής εξέλιξης αναπτύσσοντας τα ηχητικά επιχειρήματα που στηρίζουν και εξελίσσουν ή μετατρέπουν το πρωτογενές ηχητικό

---

<sup>9</sup> Quintilian. *Institutio Oratoria*, Harvard: Harvard University Press.

υλικό, που τέθηκε στην αρχή της ηλεκτροακουστικής σύνθεσης, στο μέρος της αφήγησης. Παραδείγματα ηλεκτροακουστικών συνθέσεων, που περιλαμβάνουν το μέρος της ανάπτυξης του ηχητικού υλικού στο μουσικό τους διάλογο, είναι τα ακόλουθα:

Ο Alejandro Viñao, στο έργο του *Tumbler*, διαιρεί την ανάπτυξη του θεματικού υλικού (01:08 – 06:25) σε δύο μέρη: α) από 01:08 – 05:05 και β) από 05:13 – 06:25. Η ανάπτυξη του μοτίβου ξεκινάει με σύμφωνα τονικά διαστήματα, τα οποία στην πορεία του κομματιού αποκτά ένα ύψος ατονικό, πολυτονικό και πολυρυθμικό (π.χ. 02:17 – 02:24). Υπάρχουν πολλές παραλλαγές πάνω στο μοτίβο, το οποίο εξελίσσεται είτε σε τονικό ύψος είτε σε ρυθμό, διαμορφώνοντας πολλές διαφορετικές ηχοχρωματικές συστάσεις. Στο δεύτερο μέρος παρατηρείται μια πιο διάφωνα συμπεριφορά των οργάνων σε σχέση με τη μελωδία. Είναι εμφανής η αίσθηση ανταγωνισμού μεταξύ του ρυθμού και της μελωδίας. Το γεγονός αυτό ισχυροποιεί την κεντρική μουσική ιδέα του κομματιού, και όχι την αποδυναμώνει, αναπτύσσοντας το θεματικό υλικό του μουσικού διαλόγου.

Στο διαιρετικό μέρος του έργου *Artifices* (Francis Dhomont) (01:33 – 05:47) η ανάπτυξη των ηχητικών συμβάντων και η δομή τους στο χρόνο επιτυγχάνεται σταδιακά και κατά την διάρκεια μετατροπής τους στο χρόνο. Οι πηγές προέλευσης των ήχων αρχίζουν σταδιακά να μην αναγνωρίζονται. Η δομή του έργου αρχίζει να γίνεται πιο συγκεκριμένη και οργανωμένη όπως επίσης και η ακολουθία των ήχων. Ο μουσικός διάλογος αποδίδει και αναπτύσσει τους ήχους της φωτιάς και των πυροτεχνημάτων με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Χρησιμοποιείται κατά κάποιο τρόπο μια λίστα από μουσικά επιχειρήματα που στηρίζουν το μουσικό θέμα του έργου. Το διαιρετικό μέρος, για να αναπτύξει αυτά τα επιχειρήματα, χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος ενισχύει το μουσικό θέμα ενώ το δεύτερο μέρος το ανταγωνίζεται. Στο πρώτο μέρος, οι ήχοι δομούνται σε διάφωνα αρμονικά διαστήματα χωρίς εμφανείς μετατροπές και παρεκκλίσεις από τους αρχικούς ήχους που διαμόρφωσαν τη βασική θεματική ιδέα. Στο δεύτερο μέρος (02:59) του διαιρετικού μέρους, αρχίζει να γίνεται εμφανής η μετατροπή που επέρχεται στα ηχητικά συμβάντα. Οι πηγές των ήχων γίνονται πλέον μη αναγνωρίσιμες και οι ήχοι διαμορφώνουν τεχνητά περιβάλλοντα. Η αντιπαραβολή αυτή των τεχνητών περιβαλλόντων του δεύτερου μέρους σε σχέση με τα φυσικά περιβάλλοντα του πρώτου μέρους, αποτελεί και τα μουσικά επιχειρήματα που σκοπό έχουν, σύμφωνα με τη ρητορική, να ανταγωνιστούν τη βασική θεματική ιδέα του έργου χωρίς να την ανατρέψουν. Τα μουσικά αυτά επιχειρήματα δεν σχετίζονται με τη βασική ιδέα του έργου αλλά προκύπτουν από αυτήν και κατά συνέπεια την στηρίζουν.

Στο έργο *Fast Forward* (Eric Chasalow) (00:41–01:59) σε αντίθεση με άλλες ηλεκτροακουστικές συνθέσεις, τα σύμφωνα και αντιφατικά προς το θέμα στοιχεία του θεματικού υλικού παρουσιάζονται και αναλύονται σε διαφορετικά μέρη του μουσικού διαλόγου, συμβάλλοντας στην ανάπτυξη του θεματικού υλικού. Τα μουσικά στοιχεία ξεκινούν να διαμορφώνουν μια συμπαγή δομή. Τονίζεται επίσης ο συνδυασμός διαφορετικών ηχοχρωμάτων. Ο μουσικός διάλογος στοχεύει στο να δημιουργήσει πολλά διαφορετικά σημεία ατάκας, συγκοπτόμενους ρυθμούς, και ακραίες εκτάσεις, δομημένα σε μια παράταξη από ρυθμικές υποδιαίρεσεις. Σύμφωνα με το συνθέτη τα όργανα και η ταινία (από αναλογικές τεχνικές έως τα νεότερα MIDI όργανα) τείνουν στο να δημιουργήσουν ένα «ανυπόφορο» σύνολο (Ohm CD, 1999). Με αυτόν τον τρόπο συσσωρεύεται ενέργεια όπως επίσης και η αίσθηση ότι κάτι το έντονο θα επακολουθήσει.

Το διαιρετικό μέρος του έργου *Pins* (Paul Koonce) (00:49–07:43) εύκολα διαχωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο αναπτύσσει στοιχεία από το θεματικό υλικό που

βρίσκονται σε συμφωνία με αυτό, παρουσιάζοντας τα στοιχεία που ισχυροποιούν το θέμα, ως αποτέλεσμα της μορφολογικής ανάλυσης του μουσικού αποτελέσματος. Δεν παρατηρείται περαιτέρω μετατροπή των ήχων, ενώ οι πηγές των ήχων παραμένουν αναγνωρίσιμες. Η δομή αποκτάει νόημα και γίνεται πιο συμπαγής, ενώ ταυτόχρονα τα τονικά ύψη δομούνται σε σύμφωνους συνδυασμούς. Οι ήχοι επεξεργάζονται έτσι ώστε να συνδέονται ηχοχρωματικά. Η δεύτερη υποδιαίρεση παρουσιάζει μια διαφορετική προσέγγιση στο θέμα, εξερευνώντας στοιχεία αντιφατικά προς το θέμα του μουσικού διαλόγου. Τα ηχοχρώματα μετατρέπονται για να σχηματίσουν «ambient» περιβάλλοντα, στα οποία καθαροί χωρίς καμία επεξεργασία ήχοι από το θεματικό υλικό συνυπάρχουν. Με αυτόν τον τρόπο ο μουσικός διάλογος εκφράζει δύο διαφορετικές απόψεις ανάπτυξης της ίδιας ιδέας. Τα ηχοχρώματα σταδιακά μετατρέπονται και υπερθέτονται. Οι ήχοι ήδη έχουν ξεκινήσει να αποκτούν νόημα και σκοπό στο μουσικό διάλογο. Υποστηρίζουν και αναπτύσσουν το θέμα που τέθηκε από τον μουσικό διάλογο στο αφηγηματικό μέρος.

Η δεύτερη υποδιαίρεση παρουσιάζει μια διαφορετική προσέγγιση στο θέμα, εξερευνώντας στοιχεία αντιφατικά προς το θέμα του μουσικού διαλόγου. Τα ηχοχρώματα μετατρέπονται για να σχηματίσουν «ambient» περιβάλλοντα, στα οποία καθαροί χωρίς καμία επεξεργασία ήχοι από το θεματικό υλικό συνυπάρχουν. Με αυτόν τον τρόπο ο μουσικός διάλογος εκφράζει δύο διαφορετικές απόψεις ανάπτυξης της ίδιας ιδέας. Ιδιαίτερη έμφαση δίδεται σε ένα χαρακτηριστικό σταθερό και μακράς διάρκειας ήχο, ο οποίος εξελίσσεται στο χρόνο, ενώ άλλοι ήχοι αντιπαραθέτονται ή τον συμπληρώνουν σε ηχοχρώμα, δυναμικές και τονικό ύψος. Οι ήχοι επιμηκύνονται στο χρόνο, ενώ απότομες ατάκες εξελίσσονται σε ομαλές ακολουθίες από σύσταση σε σύσταση. Το σύνολο του ακουστικού χώρου εξερευνάται με την εκτεταμένη χρήση του «rapping». Όλοι οι ήχοι αναπτύσσονται και μετατρέπονται σε τεχνητούς και «ambient». Παρόλα αυτά, αν και ο μουσικός διάλογος εξερευνά διαφορετικά πεδία, δεν απορρίπτει το θεματικό υλικό, το οποίο σταδιακά επανατίθεται για μικρά χρονικά διαστήματα, θυμίζοντας το κεντρικό θέμα του μουσικού διαλόγου. Η αλλαγή του ύφους δεν είναι θέμα τύχης. Αντίθετα εξελίσσεται και δομεί τα στοιχεία στήριξης και αντίφασης προς το θέμα του κομματιού. Τα ηχητικά συμβάντα εναλλάσσονται με ρυθμικά μοτίβα, μεταλλαγμένα σε ηχοχρώμα. Η διαδοχή των συστάσεων παροδικά αρχίζει να επιπροστίθεται παρά να εξελίσσεται σταδιακά από το ένα στο άλλο. Δυναμικά τονισμένα μέρη ακολουθούνται από glissandi ή ρυθμικές cadenzas και όλα κόβονται απότομα στο μέγιστο σημείο της έντασης (κλιμάκωση). Αυτό σταδιακά συσσωρεύει ακουστικά ένταση, εξελίσσει τον μουσικό διάλογο και δημιουργεί ένα συνδεδετικό κρίκο για τους ήχους που χρησιμοποιούνται ως δομικά στοιχεία. Είναι εμφανές ότι όλοι οι ήχοι εξελίσσονται προς την ίδια κατεύθυνση, ισχυροποιώντας το θεματικό υλικό του κομματιού. Η μεταλλαγή των ήχων λειτουργεί υπέρ και κατά της εξέλιξης και ανάπτυξης του θεματικού υλικού, κάτι που αποτελεί αυτό καθαυτό το σκοπό του διαιρετικού μέρους της ρητορικής.

Κατά παρόμοιο τρόπο, το διαιρετικό μέρος του *Masks of Eternity 2* (Diane Thome) επίσης υποδιαιρείται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος αναπτύσσει την πρώτη παραλλαγή του ηχητικού μοτίβου που τίθεται στο αφηγηματικό μέρος. Εδώ παρουσιάζεται το μοτίβο σε ένα μεταλλικής χροιάς περιβάλλον μαζί με άλλους συγγενείς ήχους σε χροιά και τονικότητα αλλά διαφορετικούς σε δυναμικές και χωροδιάταξη. Οι πιθανότητες εξέλιξης των συγκεκριμένων περιβαλλόντων και συστάσεων εξερευνώνται με βάση μουσικά στοιχεία. Κανένας καινούργιος ήχος δεν εισάγεται. Η ανάπτυξη του ηχο-μοτίβου βασίζεται σε σύμφωνες σχέσεις μεταξύ των τονικών και ηχοχρωματικών στοιχείων των ήχων που διατάσσονται σε συμπαγή δομή. Η ηχητική ανάπτυξη κινείται προς την ίδια κατεύθυνση. Οι ήχοι έχουν επίσης

τις ίδιες δυναμικές. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει τα σημεία που ενισχύουν το μουσικό μοτίβο, αφού δεν εισάγει μουσικά επιχειρήματα που το καταρρίπτουν. Για το γεγονός αυτό μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η ανάπτυξη του θεματικού υλικού είναι ελλιπής, ή πιθανόν να θεωρούσαμε ότι οι άλλες δύο παραλλαγές του θεματικού υλικού στο αφηγηματικό μέρος αποτελούν απλά μέρη του διαιρετικού μέρους. Το γεγονός ότι το δεύτερο υπο-μέρος του διαιρετικού μέρους αναπτύσσει το δεύτερο περιβάλλον του θεματικού υλικού, που δηλώθηκε στο αφηγηματικό μέρος, αναιρεί το προηγούμενο σχόλιο, αφού είναι φανερό πως το διαιρετικό μέρος εξελίσσεται σταδιακά αναπτύσσοντας τα ηχητικά περιβάλλοντα του αφηγηματικού μέρους. Κατά συνέπεια το δεύτερο περιβάλλον (το κεντρικό ηχο-μοτίβο περιτριγυρισμένο από κρουστικών ήχων συστάσεις) αρχίζει να αναπτύσσεται στο *Masks of Eternity 4* (00:01-01:52). Ο μουσικός διάλογος έχει μια ασυνεχή δομή, σύμφωνα με το ρητορικό ιδεώδες. Αυτό είναι εμφανές από το γεγονός ότι πριν να αναπτυχθεί το θεματικό υλικό (εκθέτοντας τα σημεία υπέρ και κατά του θέματος στο διαιρετικό μέρος), ο μουσικός διάλογος προχωράει στο *Masks of Eternity 3* το οποίο διαμορφώνει το αντιφατικό μέρος, σύμφωνα με τη ρητορική. Ο μουσικός διάλογος του *Masks of Eternity 4* φαίνεται να συνεχίζει να αναπτύσσει το δεύτερο περιβάλλον το οποίο εισήχθη στο αφηγηματικό μέρος. Αυτό μπορεί να είναι μέρος του διαιρετικού όπως επίσης μπορεί να αποτελεί και τα επιχειρήματα εκείνα που ενισχύουν και αναπτύσσουν τη μουσική υπόθεση. Παρόλα αυτά, αφού αυτό το μέρος έχει αλλάξει σειρά στο μουσικό διάλογο, δεν ικανοποιεί πλέον το σκοπό του. /η λογική διαδικασία της ρητορικής αποτελείται πρώτα από την υποστήριξη του θέματος και έπειτα από την έκθεση των αντιφατικών επιχειρημάτων; Μια διαδικασία η οποία δεν είναι εμφανής σε κάθε κομμάτι. Το γεγονός παραμένει παρόλα αυτά, ότι η σχέση με το δεύτερο περιβάλλον, που εκτίθεται στο αφηγηματικό μέρος, είναι εμφανής. Το ίδιο ηχητικό υλικό χρησιμοποιείται αυτή τη φορά ελαφρώς μεταλλαγμένο, δημιουργώντας ένα τεχνητό περιβάλλον γύρω από έναν υπερισχύοντα ήχο του θεματικού υλικού. Τα ηχοχρώματα, εμφανώς μεταλλαγμένα αλλά σε ξεκάθαρη σχέση με την ηχητική πηγή, ακολουθούν ένα διαφορετικό ρυθμικό μοτίβο, το οποίο ακολουθούν αργότερα και τα τύμπανα και το ηχο-μοτίβο. Στο μέρος αυτό της ανάπτυξης, οι ήχοι είναι αρμονικά σύμφωνοι και κινούνται προς τις ίδιες κατευθύνσεις στο χώρο. Το γεγονός αυτό ενισχύει την ανάπτυξη του θεματικού υλικού, ενώ δεν δημιουργεί καμία αντίφαση ή αντίθεση προς αυτό.

Στο έργο *VOX-5* (Trevor Wishart) το διαιρετικό μέρος (01:59–03:19) ξεκινάει με την ανάπτυξη του θέματος. Ο φωνητικός ήχος «supernoise» μεταμορφώνεται στο χρόνο σε διάφορα περιβάλλοντα επιβεβαιώνοντας τη θεματική ιδέα του κομματιού. Όλο το θεματικό υλικό εξελίσσεται κατά τον ίδιο τρόπο: είτε μεταμορφώνεται από φυσικές σε τεχνητές συστάσεις είτε το αντίθετο. Οι συστάσεις και οι ήχοι δεν ανταγωνίζονται ο ένας τον άλλον. Συσχετίζονται και συνδέονται σε τονικότητα, ηχόχρωμα και δυναμικές, διαμορφώνοντας συμπαγείς δομές. Ταυτόχρονα και σταδιακά, το ηχητικό υλικό εξελίσσεται και εναλλάσσει περιβάλλοντα. Ο μουσικός διάλογος συνδυάζει σχετικές τονικότητες και ηχοχρώματα δημιουργώντας ένα αρμονικό σύνολο. Οι μουσικές ιδέες εκφράζονται άνετα, εκπληρώνοντας το σκοπό τους, που είναι σύμφωνα με τη ρητορική να αναπτύξουν το θεματικό υλικό πλήρως.

Για παράδειγμα, ο ήχος της φωνής μεταμορφώνεται τελικά σε ήχο μέλισσας, περνώντας από ένα τεχνητό περιβάλλον σε ένα φυσικό. Οι μετατροπές της φωνής γίνονται σταδιακά, ενώ ένας μακρύς συνεχόμενος ήχος, που εισάγεται στο βάθος, ακολουθείται αργότερα από φυσικές, απαλές μετατροπές διαφορετικών περιβαλλόντων σε συναφείς και συμπαγείς δομές διαφορετικών εκφράσεων της φωνής. Αυτό το φυσικό, σταδιακό απίεστο πέρασμα των ήχων μέσα στα

περιβάλλοντα, όπως και ο σύμφωνος αρμονικός συνδυασμός τους, σχετίζοντας τον ένα με τον άλλο ή εξελίσσοντάς τον ένα μέσα από τον άλλο, προτρέπει στο διαιρητικό μέρος όπως περιγράφεται από τη ρητορική δομή, αποτελώντας τα επιχειρήματα που ενισχύουν και υποστηρίζουν τη θεματική ιδέα.

Από το 03:04 οι εκφράσεις του ήχου «supernoise» πολλαπλασιάζονται σε αριθμό, γίνονται γρηγορότεροι και εισάγονται απότομα από διαφορετικές κατευθύνσεις του χώρου; Κάτι που αντιπροσωπεύει έναν ανταγωνισμό των διαφορετικών παραλλαγών του ήχου «supernoise» του μουσικού θέματος, το οποίο στοχεύει επίσης στο να μεταμορφώσει περιβάλλοντα και να δημιουργήσει διαφορετικές συστάσεις μέσα από αυτόν τον «supernoise». Η αίσθηση της φωνητικής διαφωνίας επέρχεται από τα περιβάλλοντα που δημιουργήθηκαν. Σύμφωνα με τη ρητορική, αυτό γίνεται αντιληπτό ως τα σημεία που ανταγωνίζονται το θεματικό υλικό, και δεν σκοπεύουν να το ανατρέψουν, αλλά αναφέρονται με σκοπό να το ενισχύσουν. Αυτές οι σταδιακές ή απότομες μετατροπές των περιβαλλόντων και οι εισαγωγές των παραλλαγών του «supernoise» είναι ενδεικτικές των επιχειρημάτων που αναπτύσσονται υπέρ και κατά του θεματικού υλικού, όπως περιγράφεται από το ρητορικό ιδεώδες. Η ανάπτυξη του θέματος διακόπτεται από ένα άλλο ρητορικό μέρος, για να συνεχιστεί αργότερα, διακόπτοντας επίσης και τη συνέχεια των επιχειρημάτων που αναπτύχθηκαν από το μουσικό διάλογο. Αυτό έχει επιπτώσεις στην καθαρότητα και τη συνάφεια της μουσικής ιδέας, σύμφωνα πάντα με τη ρητορική.

Το διαιρητικό μέρος επιστρέφει μεταξύ 03:53 και 04:32, όπου η ανάπτυξη του θέματος συνεχίζεται. Όπως και πριν, οι ήχοι μεταλλάσσονται αλλά αυτή τη φορά από ηχητικές πηγές διαφορετικές από αυτές που τέθηκαν στην αρχή του κομματιού στο αφηγηματικό μέρος, και τα μουσικά περιβάλλοντα μετατρέπονται ακολουθώντας τη βασική ιδέα του μουσικού διαλόγου. Οι ήχοι δομούνται σε σύμφωνα διαστήματα, με παρόμοιες δυναμικές κινήσεις και σχετικά ηχοχρώματα; Γεγονός που δεν πιστοποιεί καμία αντίφαση σε ύφος στο μουσικό διάλογο. Οι ήχοι, παρόλα αυτά, σταδιακά αποκτούν ένα σατυρικό τόνο. Η δομή αλλάζει, όπως και το ύφος της μουσικής. Ο μουσικός διάλογος εισάγει νέους ήχους (φυσικούς, ανθρώπινους, περιβαλλοντικούς, ζώων, πλήθους, κλπ.). Οι ηχητικές εκφραστικές κινήσεις μεταμορφώνονται σε ηχητικά συμβάντα. Μια φωνή μεταμορφώνεται σταδιακά, σε μια αφαιρετική δομή, καταλήγοντας σε ένα τεχνητό περιβάλλον. Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι έχει αλλάξει το ύφος της μουσικής και η δομή έχει γίνει πιο αφαιρετική, αλλά το γεγονός παραμένει ότι τα περιβάλλοντα εναλλάσσονται και η φωνή μεταμορφώνεται από τεχνητά σε φυσικά και αντίθετα περιβάλλοντα, ενισχύοντας με αυτόν τον τρόπο την αρχική θεματική ιδέα του κομματιού. Το διαιρητικό μέρος επιβεβαιώνει ξανά τη λειτουργία του ως επιχειρηματολογία σύμφωνων και αντιφατικών σημείων που στηρίζουν το θέμα του μουσικού διαλόγου.

Στο έργο *Any Resemblance is Purely Coincidental* (Charles Dodge) (00:44-02:40), ο μουσικός διάλογος αρχίζει να αναπτύσσει περαιτέρω τις τρεις ιδέες των μοτίβων που τέθηκαν στο αφηγηματικό μέρος. Η μουσική δημιουργεί ένα διάλογο μεταξύ του πιάνου και της φωνής. Η γραμμή του πιάνου φαίνεται να συμπληρώνει τη γραμμή της φωνής. Και τα δύο ακολουθούν το ίδιο ρυθμικό μοτίβο, έχουν την ίδια τονικότητα και τις ίδιες δυναμικές. Οι ήχοι τοποθετούνται μεμονωμένα στο χρόνο κάτι που κάνει τη δομή του κομματιού αφαιρετική. Δεν εισάγεται κανένα καινούργιο θεματικό υλικό. Οι γραμμές του πιάνου και της φωνής επεξεργάζονται με την τεχνική του phase vocoder, και δημιουργούν μια παραλλαγή στο θεματικό μοτίβο. Το ύφος παρόλα αυτά του κομματιού παραμένει το ίδιο, γεγονός που μας παραπέμπει στην ρητορική ανάπτυξη, όπου τα επιχειρήματα που τίθενται ενδυναμώνουν το θέμα της



ομιλίας. Ακολουθεί μια σιωπή δύο δευτερολέπτων πριν τεθεί από το μουσικό διάλογο το δεύτερο μοτίβο. Από 03:28 έως και το 04:12 αρχίζει η ανάπτυξη του δεύτερου μοτίβου. Καθώς η γραμμή του πιάνου παραμένει η ίδια, η φωνή επεξεργάζεται σε τονικότητα, αποκτώντας μια μεταλλική στατική χροιά και ακολουθώντας το ρυθμικό μοτίβο που δημιουργεί η γραμμή του πιάνου. Έπειτα γυρίζει στην αρχική φωνητική χροιά, για να ξαναμετατραπεί σε ένα απλό τόνο. Με αυτόν τον τρόπο η ανάπτυξη του θέματος εξερευνά αντιφατικά προς το θέμα σημεία καθώς η φωνή μεταλλάσσεται στο χρόνο και τελικά ξαναγυρνά στην αρχική της χροιά. Και πάλι εδώ, ο μουσικός διάλογος ενδυναμώνει το θεματικό υλικό με το να αναπτύσσει και τα σημεία που είναι αντιφατικά προς αυτό. Από το 05:22 έως και το 05:33 μια μικρή παραλλαγή του τρίτου μοτίβου λαμβάνει χώρα. Οι γραμμές του πιάνου και της φωνής ηχούν ταυτόχρονα σε σύμφωνα διαστήματα ενώ μεταλλάσσονται σε ηχώχρωμα και δυναμικές. Εδώ ξανά το θεματικό υλικό ισχυροποιείται και αναδεικνύεται με την ανάπτυξη αντιφατικών προς αυτό στοιχείων από το μουσικό διάλογο.

Στο έργο *Wind Chimes* (Denis Smalley) (00:41-03:36) ο μουσικός διάλογος αρχίζει να αναπτύσσει τις δύο συστάσεις ήχων που θέτει ως θεματικό υλικό, ακολουθώντας τη σειρά με την οποία εισήχθη στο κομμάτι. Η ανάπτυξη αρχίζει με τον μεταλλικό-χτυπητό ήχο, που τίθεται ακριβώς ο ίδιος όπως στο αφηγηματικό μέρος, και αμέσως μετά δημιουργεί ένα γλίστρημα των δυναμικών από χαμηλές σε πολύ έντονες και τελικά μετατρέπεται σε διαφορετικών τονικοτήτων αλλά ίδιας χροιάς ήχους. Παρόμοιες αρμονικές συχνότητες του ίδιου ηχοχρώματος δημιουργούνται. Ένας μακρόσυρτος στατικός τόνος εξελίσσεται σταδιακά για να δημιουργήσει μια τονική βάση πάνω στην οποία δομούνται μεταλλικής χροιάς ήχοι. Ο μουσικός διάλογος οδηγείται με αυτόν τον τρόπο σε μια πολυτονικότητα, που μοιάζει τελικά να είναι ατονικότητα.

Μια αφαιρετική δομή αναπτύσσεται, ενώ τα ηχοχρώματα μετατρέπονται σε πιο ξηρούς μεταλλικούς ήχους, εμβαθύνοντας στις τονικότητες ή τις ατονικότητες τους αναδεικνύοντας τη συμπαγή μικροδομή τους. Με το πέρασμα του χρόνου η αντήχηση επιστρέφει και οι ήχοι αποκτούν τη μεταλλική τους χροιά ξανά, ενώ ο ήχος που δημιουργούσε την τονική βάση (pedal) παραμένει. Μαζί με τη μετατροπή της πρώτης θεματικής σύστασης, μεταλλάσσεται σε χροιά και τονικότητα και η δεύτερη. Το ύφος του μουσικού διαλόγου δεν αλλάζει. Η μουσική ερευνά τα εσωτερικά χαρακτηριστικά των ηχητικών συστάσεων ενδυναμώνοντας το θεματικό υλικό. Ακολουθεί σιωπή ενός δευτερολέπτου πριν συνεχίσει ο μουσικός διάλογος να αναπτύσσεται.

Από το 06:46 έως και το 08:06 ο μουσικός διάλογος επιστρέφει στο να αναπτύξει περισσότερο τους μεταλλικής χροιάς ήχους που τέθηκαν στο πρώτο υπομέρος του διαιρετικού μέρους (Μέρος Α). Ακούγεται σα να επιμηκύνεται χρονικά όλο το μέρος Α του διαιρετικού μέρους, στοχεύοντας στο να αναλύσει περισσότερο τις αρμονικές δομές, τονικότητες και αρμονικούς του θεματικού υλικού. Οι ήχοι μεταλλάσσονται σε χροιά και τονικότητα στοχεύοντας στο να εμβαθύνουν τα εσωτερικά χαρακτηριστικά της μικροδομής τους. Ο μουσικός διάλογος χωρίς να αλλάζει ύφος, αναπτύσσει τα βαθύτερα εσωτερικά στοιχεία τονικότητας και ηχοχρώματος του θεματικού υλικού.

Το έργο του Paul Lansky *Six Fantasies on a Poem by Thomas Campion* περιέχει μέρος ανάπτυξης του θέματος το οποίο αρχίζει με το *her presence*, και διακόπτεται από το ανατρεπτικό μέρος (*her reflection*) για να συνεχιστεί αργότερα. Το θέμα που τέθηκε στο αφηγηματικό μέρος αρχίζει να αναπτύσσεται. Οι ήχοι μετατρέπονται σταδιακά, δημιουργώντας διαφορετικές συστάσεις, ενώ διατηρούν άμεση σχέση με το θεματικό υλικό. Οι χροιές και οι τονικότητες εξελίσσονται και

αναπτύσσονται με τέτοιο τρόπο που επιβεβαιώνει την ύπαρξη του θέματος; Η λειτουργία τους επικεντρώνεται στο να ενισχύσουν το θέμα. Η σύνδεση της μουσικής με οτιδήποτε εξω-μουσικό δημιουργεί συμβολισμό. Η μίμηση από το μουσικό μέτρο του ποιητικού μέτρου και ρυθμού δίνει την εντύπωση ενός εύγλωττου και ευφυούς τρόπου σύνθεσης πάνω σε ποίημα δημιουργώντας ένα ολοκληρωμένο σύνολο ήχων (ο λόγος) ισάξιο των έργων της απείριτης «Τέχνης» της αρχαίας Ελληνικής ρητορικής. Η ανάπτυξη του θέματος συνεχίζεται και στο επόμενο μέρος της σύνθεσης, το *her song*. Ο συμβολισμός είναι ένα στοιχείο που επικρατεί στη σύνθεση. Οι λεπτές τεχνικές διαχείρισης του ήχου και των συστάσεων, δημιουργώντας κατάλληλα περιβάλλοντα για το λόγο του ποιήματος, προτρέπει στις λεπτές τεχνικές που χρησιμοποιούσαν οι ρήτορες για να χειριστούν και να καθοδηγήσουν το ακροατήριο; Να δημιουργήσουν τις κατάλληλες συνθήκες και διάθεση στο μυαλό του ακροατηρίου ώστε να αποδεχτεί αυτό το επιχείρημα που του προβάλλεται ως σωστό, ανεξάρτητα εάν είναι σωστό ή όχι. Αυτός είναι επίσης ένας πολύ καλός τρόπος να επικοινωνείς ιδέες, και συγκεκριμένα μουσικές ιδέες, μέσω του λόγου και της μουσικής στο κοινό. Το θεματικό υλικό αναπτύχθηκε θέτοντας τα στοιχεία που ισχυροποιούν το μουσικό επιχείρημα, έως και την αρχή του επόμενου μέρους *her ritual*, όπου το ύφος σταδιακά αλλάζει. Εδώ οι ήχοι μετατρέπονται σε θορύβους, οι δυναμικές γίνονται πιο έντονες και τα περιβάλλοντα πιο τεχνητά. Παρόλα αυτά η γενικότερη αρμονική συγγένεια μεταξύ των ηχητικών γεγονότων αυτών καθ αυτών και του ήχου με το λόγο συνεχίζει να υπάρχει. Η σύνδεση με το θεματικό υλικό που αναπτύσσει ο μουσικός διάλογος είναι εμφανής. Η μουσική αναπτύσσει τα αντιφατικά προς το θεματικό υλικό στοιχεία στα πλαίσια του διαιρετικού μέρους τα οποία μάλλον ισχυροποιούν το θέμα του μουσικού διαλόγου παρά το αντικρούουν, ή το καταρρίπτουν.

Στο έργο *Η Αλληγορία των Ωρών* (Χάρης Ξανθουδάκης) το εκτενές μέρος ανάπτυξης του θεματικού υλικού (01:19-10:00) παραπέμπει στο διαιρετικό μέρος όπως αυτό περιγράφεται από τη ρητορική θεωρία. Η ανάπτυξη του θεματικού υλικού χωρίζεται σε τρία υπομέρη. Στο πρώτο μέρος (01:19-03:38) αρχίζουν οι ήχοι να επεξεργάζονται και να εξελίσσονται με μια ακολουθία σε θορύβους, ή σε παρόμοιας χροιάς τονικούς ήχους, χωρίς όμως να χάνεται η επαφή με την πηγή του ήχου (οι ήχοι παραμένουν αναγνωρίσιμης πηγής). Η σύνδεση των ήχων μεταξύ τους γίνεται όλο και πιο συναφής. Η σκοπιμότητα και η αιτία ύπαρξης των ήχων γίνεται όλο και πιο εμφανής. Η ακολουθία των ηχητικών συμβάντων δημιουργεί μια δομή συγκεκριμένη και συμπαγή. Επίσης, παρατηρείται μια κλιμάκωση της έντασης των δυναμικών. Οι ήχοι αναπτύσσονται και εξελίσσονται με τρόπο ώστε να ενισχύουν και να υποστηρίζουν το θεματικό υλικό. Τα μουσικά περιβάλλοντα, που διαμορφώνονται από την ανάπτυξη των διαφορετικών στοιχείων της εσωτερικής δομής των ήχων, αποδίδουν τις διαφορετικές πλευρές του θεματικού υλικού, αναπτύσσοντας μουσικά επιχειρήματα που ενισχύουν το θέμα του μουσικού διαλόγου. Η διατήρηση των δυναμικών, της χροιάς και του τονικού ύψους αποδεικνύουν τις προθέσεις του μουσικού διαλόγου, να ενισχύσει και να στηρίξει το θέμα που αναπτύσσει – να αποδώσει τα εσωτερικά γνωρίσματα και τις διαφορετικές πλευρές των μεταλλικών και κρουστικών ήχων που εισάγει. Ακολουθεί σιωπή (03:38-03:42) η οποία διαχωρίζει τα μέρη της διαίρεσης. Κατόπιν εισάγεται μια δεύτερη έναρξη ελαφρώς τροποποιημένη σε χροιά και τονικό ύψος από αυτή που τέθηκε στην αρχή του κομματιού που μάλλον σκοπό της έχει να προαναγγείλει την έναρξη του δεύτερου μέρους την ανάπτυξης του θεματικού υλικού που αποτελεί μια νέα προσέγγιση στο θέμα. Στο δεύτερο μέρος της ανάπτυξης (03:52-07:14) το ύφος αρχίζει σταδιακά να γίνεται πιο έντονο και αντιφατικό προς την βασική θεματική ιδέα. Η επεξεργασία των

ήχων οδηγεί σε μια ακολουθία που καταλήγει σε επικράτηση του θορύβου ως υπόβαθρου στην όλη σύνθεση. Ταυτόχρονα υψηλής συχνότητας μεταλλικοί ήχοι μεταλλάσσονται και δημιουργούν περισσότερο τεχνητά περιβάλλοντα, που δεν χάνουν τη μεταλλική τους χροιά, τα οποία στοχεύουν στο να αντιπαραθέσουν μια διαφορετική διάσταση του θέματος. Η αντίφαση που φαίνεται να δημιουργείται δεν είναι τόσο ισχυρή ώστε να ανατρέψει το θέμα και το πιο σημαντικό δεν εισάγονται για το σκοπό αυτό καινούργιοι ήχοι ώστε να ανατρέψουν παντελώς το θέμα. Το στοιχείο αυτό αποδεικνύει την πρόθεση του μουσικού διαλόγου να αναπτύξει όλες τις πλευρές του θεματικού υλικού ακόμα και τις πιο αντιφατικές προς αυτό για να πετύχει την όσο το δυνατό πιο ολοκληρωμένη ανάπτυξη του θέματος. Η αντιφατικότητα των ήχων προς το αρχικό θεματικό υλικό δίνεται από την τοποθέτηση των ήχων και των θορύβων στο μέρος αυτό με τρόπο ώστε να υπάρχει διαφορά φάσης και καθυστέρηση (delay) στην επιπρόσθεση των ήχων και από τον ένα ήχο στον άλλο, γεγονός που συμβάλλει στην κλιμάκωση της έντασης. Η τεχνική αυτή συνεχίζεται σε εντονότερο βαθμό στο τρίτο μέρος της ανάπτυξης του θεματικού υλικού το οποίο ξεκινάει μετά από τη μεσολάβηση σιωπής (07:14-07:17). Στο τρίτο μέρος (07:17-10:00) της ανάπτυξης του θεματικού υλικού Παρατηρούνται επίσης πιο έντονες δυναμικές και πιο γρήγορη εναλλαγή ηχητικών συμβάντων και περιβαλλόντων. Το ηχητικό υλικό αλλά και το ύφος του κομματιού δεν έχει αλλάξει. Η επεξεργασία των ήχων γίνεται με διαφορετικό τρόπο δημιουργώντας πιο αντιφατικά περιβάλλοντα από άποψη δυναμικών, ηχοχρωμάτων και διάρκειας ήχων. Ο μουσικός διάλογος συνεχίζει να αναπτύσσει τα μουσικά επιχειρήματα που έρχονται σε αντίθεση με το θέμα και που όμως το ενδυναμώνουν αφού αποτελούν διαφορετικές προσεγγίσεις του, χωρίς να το ανατρέπουν. Οι έντονες δυναμικές και τα περιβάλλοντα που βασίζονται σε θορύβους κλιμακώνουν την ένταση η οποία όμως δεν λύνεται σε κάποιο καταληκτικό, πιο ήπιο σε ύφος και δυναμικές μέρος, όπως υποδεικνύεται από τη ρητορική δομή. Το μέρος αυτό είναι η απόδειξη η οποία δεν αναπτύσσεται στο συγκεκριμένο έργο. Η παρουσίαση από το μουσικό διάλογο των αντιφατικών προς το θέμα στοιχείων δεν προχωράει περαιτέρω στην εισαγωγή νέου θεματικού υλικού με σκοπό να ανατρέψει το ήδη υπάρχων. Κατά συνέπεια διακόπτεται η ρητορική δομή αφού δεν αναπτύσσεται το μέρος της αντίφασης από το μουσικό διάλογο.

Στο έργο *Θεοφανώ II* (Μιχάλης Αδάμης) το μέρος της ανάπτυξης του θεματικού υλικού (00:40-04:37) αρχίζει με την εισαγωγή συμπληρωματικών προς το θεματικό υλικό ήχων που δημιουργούν ένα περιβάλλον του οποίου κύριο χαρακτηριστικό είναι η τονική εστίαση των ήχων από τους οποίους αποτελείται. Ο θεματικός ήχος που τέθηκε στο προηγούμενο μέρος της αφήγησης συνεχίζεται και σε αυτό το μέρος σχεδόν απaráλλαχτος. Εναλλάσσονται απλά οι ήχοι που το συνοδεύουν και το περιβάλλον, αλλάζοντας με τον τρόπο αυτό ηχητικά περιβάλλοντα. Το ύφος παραμένει το ίδιο στατικό καθ' όλη τη διάρκεια του μέρους αυτού. Ο μουσικός διάλογος θέτει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος το μουσικό θέμα, χωρίς να ξεφεύγει ούτε στιγμή από αυτό, ενώ οι ήχοι που δημιουργούν τα διάφορα περιβάλλοντα γύρω του είναι πιο πολύ στηρικτικοί (παρόμοιας χροιάς, χαμηλότερων δυναμικών από αυτές του θέματος, ώστε να μην το επικαλύπτουν, και με τονικά ύψη που δημιουργούν κόμβους με αυτά του θεματικού υλικού). Με αυτόν τον τρόπο οι ήχοι συμβάλλουν στη διαμόρφωση του ambient περιβάλλοντος που προτείνει το θεματικό υλικό, χωρίς καμία τάση είτε των τονικών υψών, είτε των δυναμικών, είτε του ηχοχρώματος να ανταγωνιστούν το θέμα και τελικά να το ανατρέψουν. Το όλο, λοιπόν, ύφος του μέρους παραπέμπει στη ρητορική διαίρεση όπου λαμβάνει χώρα η ανάπτυξη των θετικών προς το θέμα επιχειρημάτων.

Στη συνέχεια ο μουσικός διάλογος εισάγει θορύβους με πιο έντονες δυναμικές και σε τονικά ύψη διάφωνα προς αυτά του θεματικού υλικού. Το θεματικό υλικό όμως δεν ανατρέπεται. Απλά τίθεται ως επίκεντρο σε διαφορετικού ηχοχρώματος, δυναμικών και τονικού ύψους περιβάλλοντα, με σκοπό όχι να ανατραπεί, αλλά να δοθεί μια άλλη διάσταση ανάπτυξής του. Στην περίπτωση αυτή μπορούμε να παραλληλίσουμε την ανάπτυξη του μουσικού διαλόγου με το μέρος της ρητορικής διαίρεσης, όπου γίνεται η ανάπτυξη των αντίθετων προς το θέμα επιχειρημάτων, που όμως δεν το ανατρέπουν, αφού είναι αδύναμα, αλλά το ισχυροποιούν. Παρατηρείται δε μια κλιμάκωση ηχοχρωμάτων και δυναμικών.

Τέλος το έργο *Παραλλαγές των Παραλλαγών* (Ανδρέας Μνιέστρης) αρχίζει την ανάπτυξη της μουσικής ιδέας, που τέθηκε στο μέρος της αφήγησης, αναπτύσσοντας μουσικά επιχειρήματα που σκοπό έχουν να ισχυροποιήσουν και να στηρίξουν το θεματικό υλικό. Στο μέρος αυτό της ανάπτυξης (01:24-04:12), που παραπέμπει στη ρητορική διαίρεση, οι ήχοι του ηλεκτροακουστικού περιβάλλοντος αρχίζουν σταδιακά να εστιάζονται τονικά ώστε να στηρίζουν και να συνοδεύουν κατά κάποιο τρόπο την μελωδική γραμμή, η οποία ταυτόχρονα τίθεται κι επεξεργάζεται ηχοχρωματικά και τονικά. Χαρακτηριστική είναι η δημιουργία τονικών κόμβων μεταξύ της μελωδικής γραμμής και των θορύβων, γεγονός που ενισχύει τον σκοπό του μουσικού διαλόγου που είναι η σύγκλιση των δύο αυτών αντιφατικών ηχητικών περιβαλλόντων – του συμβατικού με το ηλεκτροακουστικό. Οι μελωδικές παραλλαγές στηρίζονται και ακολουθούνται από ηχοχρωματικές και τονικές μεταμορφώσεις των θορύβων δημιουργώντας ένα τονικά αρμονικό περιβάλλον. Οι θόρυβοι δεν ανταγωνίζονται το μελωδικό μοτίβο, αλλά τείνουν να αποκτήσουν παρόμοιο τονικό ύψος με αυτό. Παρατηρείται μια προσπάθεια του μουσικού διαλόγου να μετατρέψει τους θορύβους σε τονικούς ήχους, ώστε αυτοί να στηρίζουν, θα μπορούσαμε να πούμε να «ενορχηστρώσουν» ηλεκτροακουστικά, τη συμβατική μελωδία δημιουργώντας μια ηλεκτροακουστική παραλλαγή της. Τα έντονα δυναμικά περάσματα και ο συναγωνισμός επικράτησης των θορύβων επί της μελωδικής γραμμής, δομούν ένα συμπαγές σε δομή και εξέλιξη περιβάλλον αυξάνοντας στο μέγιστο τη μουσική εκφραστικότητα. Ο ακροατής κατά αυτόν τον τρόπο αντιλαμβάνεται στο μέγιστο τα μουσικά δρώμενα και τα κατανοεί. Η σύνδεση του ηχητικού υλικού καθώς εξελίσσεται και μεταλλάσσεται, δημιουργεί μια ακολουθία, στοιχείο, που όπως αναφέρει και η ρητορική τεχνική, συμβάλλει στην ευκρίνεια και την μνήμη του έργου από τον ακροατή. Το γεγονός ότι τα περιβάλλοντα θορύβου δεν απομακρύνονται ηχοχρωματικά από το αρχικό θεματικό υλικό, αλλά διατηρούν τη μεταλλικότητά τους, καθώς επίσης και η συνεχής τάση των θορύβων, όσο κι αν από άποψη δυναμικών φαίνεται να επικαλύπτουν το μελωδικό μοτίβο και να επικρατούν επ' αυτού, να υιοθετούν την εκφραστική κίνηση της μελωδίας και να εστιάζονται τονικά σύμφωνα με αυτή, δεν δικαιολογούν καμία αντίφαση προς το θεματικό υλικό. Οπότε δεν υπάρχει αντιφατικό μέρος, στη σύνθεση, αφού η ανάπτυξη και η επικράτηση του συμβατικού και του ηλεκτροακουστικού μέσου είναι ισότιμη. Απλά όπως ορίζει και η ρητορική, ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει και εκθέτει όλα τα επιχειρήματα υπέρ και κατά του θεματικού υλικού, με σκοπό να καλύψει όλες τις διαφορετικές απόψεις πάνω στο θέμα, εξ ου και ο τίτλος του έργου «Παραλλαγές των Παραλλαγών». Άλλο ένα στοιχείο που επιβεβαιώνει ότι ο μουσικός διάλογος επιτυγχάνει το στόχο του.

Είναι εμφανές ότι ο μουσικός διάλογος των περισσότερων ηλεκτροακουστικών συνθέσεων περιλαμβάνει ένα μέρος κατά το οποίο λαμβάνει χώρα η ανάπτυξη του θεματικού υλικού. Τα μουσικά επιχειρήματα δομούνται με σκοπό να υποστηρίξουν και να ισχυροποιήσουν το θεματικό υλικό. Οι ηχητικές

μετατροπές και η εξέλιξη των διαφόρων συστάσεων συμβάλουν στην καθιέρωση των διαφόρων απόψεων πάνω στη θεματική ιδέα, όπως επίσης δείχνουν και τις δυνατότητες μετατροπής τους. Είναι αξιοπρόσεχτο ότι σε όλα τα κομμάτια που αναλύθηκαν εδώ, το ύφος του μουσικού διαλόγου παραμένει το ίδιο, καθώς κανένα καινούργιο θεματικό ή ηχητικό υλικό δεν εισάγεται σε αυτό το μέρος ανάπτυξης του μουσικού διαλόγου. Αυτή η δομική τακτική που ακολουθεί ο μουσικός διάλογος αναφέρεται στο διαιρετικό μέρος όπως περιγράφεται από την ρητορική. Παρόλα αυτά δεν ακολουθούν όλα τα κομμάτια ηλεκτροακουστικής μουσικής τη σειρά των μουσικών επιχειρημάτων όπως προτείνονται από τη ρητορική, σύμφωνα με την οποία το διαιρετικό μέρος πρέπει να αναπτύσσεται πλήρως και να τοποθετείται ακριβώς μετά από το αφηγηματικό μέρος. Οποιοσδήποτε άλλος τρόπος ανάπτυξης θα είχε συνέπειες στην καθαρότητα και τη συνοχή της ομιλίας και επομένως και του μουσικού διαλόγου σύμφωνα πάντα με το ρητορικό ιδεώδες.

#### **2.2.4 Η Απόδειξη (proof)<sup>10</sup>.**

Σε πολλά ηλεκτροακουστικά έργα, μετά την ανάπτυξη του ηχητικού υλικού ακολουθεί μια μουσική επιβεβαίωσή του. Το μέρος αυτό του μουσικού διαλόγου επεξεργάζεται είτε τις φασματομορφολογίες των συστάσεων που βρίσκονται τοποθετημένες στο πίσω μέρος της σύνθεσης και εξελίχθηκαν στην ανάπτυξη του θέματος, τοποθετώντας τις στο μπροστινό επίπεδο, ή τις χωροδιαταξιακές δυνατότητες του θεματικού υλικού, δομώντας πολλαπλές ατμοσφαιρικές συστάσεις σε μια σταδιακά σχηματιζόμενη αφαιρετική δομή, χαμηλής έντασης και σταθεροποίησης των δυναμικών. Η συνθετική αυτή τεχνική αναλύεται από τον D. Smalley (1986) ο οποίος αναφέρεται σε τρεις αλληλοσυνδεδεμένους και αλληλοεξαρτώμενους τρόπους ερμηνείας του μπροστινού επιπέδου (foreground) και του επιπέδου στο βάθος (background) με βάση τη φασματομορφολογία, τη χωροδιάταξη και την ενδεικτικότητα. Ο μουσικός διάλογος σε αυτό το μέρος ανάπτυξης φαίνεται να αποσκοπεί στο να επαναφέρει και να επιβεβαιώσει την ύπαρξη του θεματικού υλικού λειτουργώντας σε αυτήν την περίπτωση ως την απόδειξη ύπαρξης του θεματικού υλικού της ηλεκτροακουστικής σύνθεσης. Για να οριστεί το μέρος αυτό του ηλεκτροακουστικού διαλόγου, χρησιμοποιείται ο όρος «απόδειξη» ο οποίος παραπέμπει στη ρητορική δομή και περιλαμβάνει και το υπομέρος της «βεβαίωσης ή κατασκευής». Σύμφωνα με τη ρητορική το αποδεικτικό μέρος αποτελεί μια παρουσίαση των στοιχείων που αποδεικνύουν την ορθότητα του θέματος. Στη ρητορική αποτελεί πολύ σημαντικό μέρος της επιχειρηματολογίας, αφού αυτή την στιγμή ο ομιλητής θα μπορέσει να αποδείξει στο ακροατήριο την ισχύ και την ορθότητα των επιχειρημάτων του, που στηρίζουν το θέμα που αναπτύσσει. Κατά την ροή του λόγου, η απόδειξη τοποθετείται μετά ακριβώς την πλήρη ανάπτυξη του θέματος, μετά δηλαδή το διαιρετικό μέρος και πριν να αρχίσει η ανάπτυξη των αντίθετων προς το θέμα επιχειρημάτων στο αντιφατικό μέρος. Παραδείγματα ηλεκτροακουστικών συνθέσεων που περιλαμβάνουν αυτό το μέρος της απόδειξης στο μουσικό τους διάλογο είναι τα ακόλουθα:

Στο έργο του Alejandro Viñao *Tumbler*, το αποδεικτικό μέρος (06:25 – 08:16) είναι εμφανές. Ο μουσικός διάλογος συνεχίζει να εξελίσσεται. Αρκετές παραλλαγές (είτε στο μουσικό ύψος, είτε στο ρυθμό είτε στο ηχόχρωμα) πάνω στο κεντρικό μοτίβο δομούνται συνεχόμενα, ως μελωδικά επιχειρήματα (ενισχυτικά) του θεματικού μοτίβου. Λαμβάνουν επίσης χώρα παραλλαγές στις μετατροπές των

<sup>10</sup> Quintilian. *Institutio Oratoria*, Harvard: Harvard University Press.

οργανικών ήχων. Οι ηχητικές συστάσεις και τα περιβάλλοντα μετατρέπονται σε ηλεκτροακουστικά, τα οποία τείνουν να γίνουν τεχνητά και αφαιρετικά, ενώ απομακρύνονται από την αυθεντική ηχητική πηγή. Αυτό το μέρος της ρητορικής δομής, αν και εισάγει νέα ηχοχρώματα εμβαθύνει επίσης σε σημεία του κεντρικού θεματικού υλικού του μουσικού διαλόγου, ενισχύοντάς το με αυτόν τον τρόπο. Το αίσθημα του τονικού ύψους δεν έχει εξαφανιστεί. Αντίθετα, η μουσική εξελίσσεται σε λιγότερο πολύπλοκες τονικότητες, σύμφωνα διαστήματα και απλούστερες δομές σε σχέση με το διαιρετικό μέρος της σύνθεσης. Οι ρυθμοί γίνονται λιγότερο πολύπλοκοι και οι ήχοι μακραίνουν σε διάρκεια, χάνοντας την εσωτερική τους ενεργειακή κίνηση. Το αίσθημα της ηρεμίας μετά από την έντονη προσπάθεια να αναπτυχθεί και να αποδειχθεί η βασική ιδέα σύμφωνα με τη ρητορική είναι εμφανές σε αυτόν τον μουσικό διάλογο.

Στο αποδεικτικό μέρος του έργου *Artifices* (05:47–07:02) του Francis Dhomont, η απόδειξη που αναπτύσσει ο μουσικός διάλογος βασίζεται στην ίδια θεματική ιδέα όπως προκύπτει από αυτό το μέρος της ρητορικής δομής. Λειτουργεί ως άμεση δομική, ηχητική και αισθητική κατάληξη, η οποία αποδεικνύει και επιβεβαιώνει τη μουσική ιδέα που αναπτύχθηκε στο κομμάτι. Τα βασικά χαρακτηριστικά αυτού του αποδεικτικού μέρους είναι οι συνεχιζόμενες τεχνητές συστάσεις οι οποίες σε σύμφωνους συνδυασμούς δημιουργούν τεχνητά περιβάλλοντα. Ο μουσικός διάλογος εισάγει ένα μέρος όπου την ηρεμία ακολουθεί μια έντονη περίοδος μουσικής έκφρασης ιδεών και επιχειρημάτων. Η μουσική κινείται σε απλές τονικές γραμμές και ξεκάθαρες δομές. Οι τομείς του τονικού ύψους του ηχοχρώματος και των δυναμικών των ήχων τείνουν να συνδυάζονται σε συμπαγή και συναφή δομή. Κανένα ηχητικό συμβάν δεν δημιουργεί την αίσθηση της αντίθεσης ή της διαφωνίας. Όλοι οι ήχοι ακολουθούν την ίδια πορεία εξέλιξης, π.χ. τονική ταυτοφωνία, και δέχονται παρόμοια μικροδομική επεξεργασία (σε τονικό ύψος, αντήχηση, διάρκεια, εισαγωγή και σβήσιμο του ήχου και των συστάσεων). Δεν υπάρχουν συστάσεις βασισμένες στο θόρυβο.

Κατά παρόμοιο τρόπο, το έργο *Fast Forward* του Eric Chasalow εισάγει το αποδεικτικό μέρος του (02:00 – 02:45) το οποίο στην ουσία διαμορφώνει τα επιχειρήματα που υποστηρίζουν το θεματικό υλικό. Από το δεύτερο λεπτό του κομματιού και μετά η δομή γίνεται πιο συμπαγής. Οι ίδιες συστάσεις που πάρθηκαν από το διαιρετικό μέρος δομούνται εδώ σε ένα σύμφωνο σύνολο και το μουσικό επιχείρημα γίνεται ακόμα πιο έντονο, αυξάνοντας σε δυναμικές και συσσωρευοντας ενέργεια στις ηχητικές συστάσεις. Οι ρυθμικές γραμμές και τα τονικά ύψη υποβοηθούν στην κλιμάκωση της έντασης στο κομμάτι. Το μουσικό αυτό επιχείρημα επιβεβαιώνει ότι η αρχικά συσσωρευμένη ενέργεια διοχετεύεται απότομα και έντονα, ειδικά όταν ο μουσικός διάλογος αρχίζει να επεξεργάζεται κρουστικούς ήχους.

Σε αντίθετη περίπτωση στο έργο *Pins* (07:43–09:46) του Paul Koonce, η ενέργεια που συσσωρεύτηκε στο διαιρετικό μέρος, με το τονικό γλίστρημα και την ανοδική πορεία των ήχων, διοχετεύεται στο αποδεικτικό μέρος. Τα τονικά ύψη, τα ηχοχρώματα και οι δυναμικές μειώνονται σταδιακά, το ένα μετά το άλλο, από ένα σημείο υψηλής έντασης στην απόλυτη σιωπή. Φαίνεται ότι οι ήχοι επιστρέφουν στην αρχική τους κατάσταση, τη σιωπή. Λειτουργεί ως μια φυσική κατάληξη όλων των ήχων. Όλα τα ηχοχρώματα, τα τονικά ύψη και οι δυναμικές καταλήγουν σε σιωπή εκπληρώνοντας τον φυσικό τους σκοπό. Μεταξύ αυτών των δύο μερών της ρητορικής δομής του διαιρετικού και του αποδεικτικού, λόγω του αυξανόμενου και επιβραδυνόμενου ρυθμού, δημιουργείται ένα είδους ερωτο-απαντητικής δομής. Χωρίς να αλλάζει το ύφος ή το ηχητικό υλικό ο μουσικός διάλογος αποδεικνύει το μουσικό θέμα, καθώς οι ήχοι επιστρέφουν στην αρχική τους μορφή. Η σκοπιμότητα

των ηχητικών συμβάντων στην πορεία του όλου κομματιού δεν έχει αλλάξει μέχρι αυτή τη στιγμή. Μακρόσυρτοι σταθεροί ήχοι σε σύμφωνα διαστήματα και συμπαγείς δομές, δημιουργούν την αίσθηση της ολοκλήρωσης και της κατάληξης. Ο μουσικός διάλογος έπειτα από μια έντονη εξερεύνηση πάνω στο θεματικό υλικό, τείνει να επιστρέψει στη σιωπή με σκοπό τη μουσική χαλάρωση πριν από τη θέση του επερχόμενου μουσικού επιχειρήματος. Αυτή αποτελεί μια πολύ διαδεδομένη τακτική για τους σολίστ και τους ομιλητές: Για να συνεχίσουν στο επόμενο επίχειρημα ή μέρος κομματιού μεσολαβούσε παραδοσιακά ένα μέρος σιωπής ή χιουμοριστικής απόσπασης της προσοχής από το θέμα, όπως για παράδειγμα ένα άσχετο σχόλιο, μιας και ο εγκέφαλος χρειάζεται να χαλαρώνει από περίοδο σε περίοδο έτσι ώστε να μπορεί να αρχίσει να αφομοιώνει ξανά τις δεδομένες πληροφορίες. Η ενέργεια των ήχων διοχετεύεται μέσω ατμοσφαιρικών ή μη περιβαλλόντων σε συνδυασμό με φυσικούς μη επεξεργασμένους ήχους από το θεματικό υλικό. Αυτοί οι ήχοι εισάγονται είτε απότομα είτε όχι και έχουν τον ίδιο ρόλο: to connect and return to the musical discourse (stated in the narration part), in an affirmative way.

Στο έργο *Masks of Eternity 4* (Diane Thome) (00:00 – 01:52) το αποδεικτικό μέρος δεν ακολουθεί μετά το διαιρετικό όπως υποδεικνύεται από την παραδοσιακή ρητορική δομή, αλλά ακολουθεί μετά το αντιφατικό μέρος. Με αυτόν τον τρόπο από άποψη αισθητικής ο μουσικός διάλογος τονίζει ή καλύτερα αποδεικνύει με επιχειρήματα, την αντίθετη προς το θεματικό υλικό ιδέα η οποία τέθηκε στο αντιφατικό μέρος του κομματιού και η οποία ανταγωνίζεται και τελικά ανατρέπει το ύφος του όλου κομματιού. Μοιάζει στην πραγματικότητα σαν να αλλάζει κατεύθυνση ο μουσικός διάλογος και προσανατολίζεται στο να ανατρέψει το αρχικό θέμα με το να εισαγάγει και να αναπτύσσει ένα άλλο στη μέση του κομματιού. Σε αντίθετη περίπτωση, μπορούμε απλά να αποδεχτούμε ότι δεν υπάρχει επιβεβαίωση του θέματος, δηλαδή δεν υπάρχει αποδεικτικό μέρος.

Στο έργο *VOX-5* (Trevor Wishart) (03:21–03:52), ο μουσικός διάλογος εισέρχεται σε ένα μέρος όπου δεν αναγνωρίζεται κανένας ήχος φωνής. Μακρόσυρτες και σταθερές δομές ήχων ακούγονται σε ένα ηλεκτροακουστικό περιβάλλον, όπου τεχνητοί ήχοι τείνουν να μεταμορφώνονται σε φυσικούς ήχους αλλά ποτέ δεν το καταφέρνουν. Αυτοί οι τεχνητοί ήχοι δίνουν την αίσθηση μιας αναγνωρίσιμης ηχητικής πηγής και δημιουργούν συσσώρευση ενέργειας και κίνησης στο ηχητικό περιβάλλον με σκοπό να επιτευχθεί η μεταφορά και μετατροπή του ενός περιβάλλοντος στο άλλο. Αυτή η επαναλαμβανόμενη προσπάθεια των ήχων να μεταμορφωθούν, και η οποία μένει ανεκπλήρωτη, επιβεβαιώνει και αποδεικνύει κατά κάποιο τρόπο το κύριο θέμα του κομματιού: την συνεχή εναλλαγή και μετατροπή των φυσικών περιβαλλόντων σε τεχνητά. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνει ότι ο μουσικός διάλογος έχει επιτύχει το σκοπό του, δηλαδή το πέρασμα από φυσικά σε τεχνητά περιβάλλοντα και πίσω. Το ηχητικό υλικό συνυπάρχει και αυξάνεται σε δυναμικές. Οι ήχοι μετατρέπονται και δημιουργούν τεχνητές συστάσεις μέσα σε άλλα τεχνητά περιβάλλοντα, ακολουθώντας την βασική ιδέα της ύπαρξης παράλληλα κινούμενων περιβαλλόντων στο κομμάτι. Οι ήχοι αποκτούν θορυβώδη σύσταση και η δυναμικές κορυφώνονται σε ένταση και ενέργεια. Ο μουσικός διάλογος εδώ αποκτάει μια αφαιρετική δομή όπου δύο κεντρικοί θορυβώδεις ήχοι ανέρχονται και κατέρχονται ταυτόχρονα. Η ελάχιστη αλλαγή δυναμικών σε αυτό το μέρος δεν πιστοποιεί καμία αλλαγή ύφους, παρά την είσοδο αντιθετικών προς το θέμα θεματικού υλικού. Αυτό γίνεται γιατί ο κύριος στόχος της μουσικής, να μετατρέψει περιβάλλοντα, παραμένει ο ίδιος. Απλά ο μουσικός διάλογος απέδειξε με έναν πιο έντονο τρόπο το θέμα.

Το αποδεικτικό μέρος του έργου *Wind Chimes* (Denis Smalley) (03:36 – 04:52) αποτελείται από μακρόσυρτους σταθερούς μεταλλικούς και τονικούς ήχους οι

οποίοι πηγάζουν από τον μουσικό διάλογο, σε διαφορετικές συχνότητες και τονικά ύψη, σε πλήρη συμφωνία όσον αφορά το ύψος, με τις συστάσεις του θεματικού υλικού. Αυτό το μέρος λειτουργεί ως επιβεβαίωση του θεματικού υλικού. Τα πολυτονικά του στοιχεία διαμορφώνουν τελικά μια τονική παραλλαγή η οποία δημιουργείται από πολλά ταυτόχρονα ακούσματα των wind chimes, των οποίων ο συντονισμός σβήνει καταλήγοντας σε ένα μόνο τόνο. Το γεγονός ότι δίνεται έμφαση σε έναν απλό τόνο τη στιγμή που καταλήγει η μουσική φράση αποδεικνύει την ύπαρξη πολυτονικών στοιχείων στο θεματικό υλικό που έχει αναπτυχθεί έως τώρα. Ο μουσικός διάλογος συνδυάζει επίσης διαφορετικές συχνότητες από το θεματικό υλικό εμβαθύνοντας σε διαφορετικά τονικά ύψη κάθε συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Με αυτόν τον τρόπο αποδεικνύει και επιβεβαιώνει την άποψη, που πηγάζει από το θεματικό υλικό, ότι συγκεκριμένοι ήχοι έχουν μικροδομές οι οποίες εξελίσσονται ή μεταμορφώνουν τον ήχο σε τονικό ύψος και χροιά. Αυτό συνιστά την απόδειξη και την επιβεβαίωση του σκοπού του μουσικού διαλόγου και τονίζει την ύπαρξη του θεματικού υλικού στην σύνθεση.

Μεταξύ 08:06 και 09:17 ο μουσικός διάλογος επιστρέφει στο ηχητικό περιβάλλον που αναπτύχθηκε στο αποδεικτικό μέρος του πρώτου μέρους (Α) ανάπτυξης της σύνθεσης. Η ολική εντύπωση που δίνεται είναι σαν να επιμηκύνεται χρονικά το ηχητικό περιβάλλον του πρώτου μέρους, με στόχο να εμβαθύνει σε ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τονικού ύψους των ήχων, προχωρώντας από την πολυτονικότητα στην ατονικότητα, όπως εξάλλου γίνεται και στο πρώτο μέρος (Α), κάνοντας χρήση αφαιρετικών τεχνικών. Ο μουσικός διάλογος αποδεικνύει και επιβεβαιώνει για άλλη μια φορά τη ύπαρξη θεματικού υλικού στη σύνθεση.

Στο έργο *Θεοφανώ II* (Μιχάλης Αδάμης), μετά την κλιμάκωση των ηχοχρωμάτων και των δυναμικών στο μέρος της διαίρεσης του μουσικού διαλόγου, επέρχεται η λύση. Ο μουσικός διάλογος εισέρχεται σε ένα μέρος (04:37-06:52) ήπιων έως χαμηλών δυναμικών, το οποίο συνεχίζει και συγκρατεί από τα προηγούμενα μέρη τα ηχοχρώματα και τα σύμφωνα αρμονικά διαστήματα των ήχων που κινούνται σε μια μελωδική γραμμή. Η ένταση εκτονώνεται και το θεματικό υλικό επικρατεί, ενισχυόμενο από ένα ambient περιβάλλον ήχων. Ηχοχρωματικά οι ήχοι παραμένουν αναγνωρίσιμοι από τα προηγούμενα μέρη ανάπτυξης του μουσικού διαλόγου. Το ύψος που προτείνει ο μουσικός διάλογος παραπέμπει στη ρητορική απόδειξη, το πιο σημαντικό μέρος του ρητορικού λόγου, αφού εκεί εδραιώνεται και ισχυροποιείται η ορθότητα του θεματικού υλικού.

Τέλος το έργο *Παραλλαγές των Παραλλαγών* (Ανδρέας Μνιέστρης), περιλαμβάνει ένα μέρος ηχητικής κατάληξης μετά την ανάπτυξη του θεματικού υλικού. Το μέρος αυτό (04:12-07:16), που παραπέμπει στη ρητορική απόδειξη, λειτουργεί όπως και στις παραπάνω συνθέσεις ως λύση της έντασης που κλιμακώθηκε στο μέρος της αφήγησης. Οι ήχοι καταλήγουν σε σύμφωνες αρμονίες προς το θεματικό υλικό. Οι θόρυβοι διατηρούν τα τονικά ύψη που προτείνονται από τη μελωδία και δημιουργούν ένα ήπιο έως χαμηλό σε δυναμικές ηλεκτροακουστικό περιβάλλον, στο οποίο επικρατούν μακρόσυρτοι τονικά επεξεργασμένοι ήχοι. Το μέρος αυτό λειτουργεί ως επιβεβαίωση της αρμονικής συνύπαρξης των δύο αντιφατικών περιβαλλόντων της σύνθεσης αποδεικνύοντας ότι οι ηλεκτροακουστικοί ήχοι μπορούν να αποκτήσουν τονικό ύψος και να ακολουθήσουν τη μελωδική γραμμή που προτείνεται από το συμβατικό απόσπασμα δημιουργώντας μια ηλεκτροακουστική παραλλαγή του. Για άλλη μια φορά επιτυγχάνεται ο σκοπός του μουσικού διαλόγου με θετικές συνέπειες πάνω στην μουσική εκφραστικότητα και τη μνήμη του ακροατηρίου.



Τα παραπάνω κομμάτια ηλεκτροακουστικής μουσικής που αναλύθηκαν τείνουν να επεξεργάζονται με διαφορετικούς τρόπους το καταληκτικό μέρος της ανάπτυξης του θέματος κάθε σύνθεσης. Είτε έντονο σε ενέργεια και κίνηση, είτε πιο ήρεμο και ατμοσφαιρικό σε ηχόχρωμα, ή ακόμα και καθόλου υπαρκτό ή και αντικατεστημένο από σιωπή, δεν παύει να αποδεικνύει και να επιβεβαιώνει το σκοπό και την ύπαρξη του θεματικού υλικού στη σύνθεση. Στην ηλεκτροακουστική μουσική, η ρητορική απόδειξη φαίνεται να διαμορφώνει μια φυσική κατάληξη της ανάπτυξης του θεματικού υλικού, πριν να ξεκινήσει το επόμενο μέρος της σύνθεσης.

### **2.2.5 Η Αντίφαση (refutation)<sup>11</sup>.**

Ο όρος «αντίφαση» περιλαμβάνει και τους όρους της «ανασκευής ή κατασκευής ή αναίρεσης» όπως περιγράφονται από τη ρητορική. Πολλές φορές στα ηλεκτροακουστικά έργα παρατηρείται η ανάπτυξη ενός μέρους στο μουσικό διάλογο, στο οποίο παρουσιάζεται μια ηχητική αντίφαση ως προς το ηχητικό υλικό, που έχει εισαχθεί και αναπτυχθεί έως εκείνη τη στιγμή στο μουσικό διάλογο. Η αντίφαση δε αυτή λαμβάνει τέτοιες διαστάσεις, ώστε νέο ηχητικό υλικό μπορεί να εισαχθεί και να αναπτυχθεί εν συντομία, ανατρέποντας τελείως το ύφος, το ηχόχρωμα, τις δυναμικές, ή οποιαδήποτε άλλα χαρακτηριστικά του ήδη υπάρχοντος ηχητικού υλικού του μουσικού διαλόγου. Στα πλαίσια του είδους των αντιφάσεων, μπορούμε να εντάξουμε σύμφωνα με τη ρητορική και την μουσική ειρωνεία και τον μουσικό αστεϊσμό (χιούμορ) που μπορεί να αναπτυχθεί σε ένα ηλεκτροακουστικό έργο. Η σκοπιμότητα του αντιφατικού αυτού μέρους, το οποίο αντιπαρατίθεται στο αρχικό ηχητικό υλικό της σύνθεσης, έγκειται στην ικανότητα του ηλεκτροακουστικού μέσου να διαμορφώνει περιβάλλοντα στα οποία οι ήχοι μπορούν να εκφράζουν ανταγωνιστικές τάσεις, σε επίπεδο επεξεργασίας και εξέλιξης στο χώρο, ή στο χρόνο (Emmerson, 1986, σελ.88). Η διαμόρφωση ενός τέτοιου μέρους ανάπτυξης ηχητικού υλικού σε μια ηλεκτροακουστική σύνθεση αποσκοπεί στην εκτενή ανάπτυξη και σφαιρική ολοκλήρωση του έργου. Κατά τη ρητορική, η τακτική ανάπτυξης του αντιφατικού μέρους σε μια ομιλία, σκόπευε στο να καλύψει όσο γίνεται περισσότερο, όχι μόνο τις αντίθετες προς το θέμα απόψεις, αλλά και τις απόψεις που το καταρρίπτουν και είναι απόλυτα λογικό να υπάρχουν. Με αυτόν τον τρόπο, ο ομιλητής ικανοποιεί και τους ακροατές που διαφωνούν προς το θέμα. Κατά τη ρητορική, εάν αντιφατικά επιχειρήματα καταφέρουν να ανατρέψουν το θέμα, αποδεικνύουν αυτόματα και τη μη ορθότητά του και την αδυναμία του, γεγονός που μπορεί να μεταφραστεί και ως αδυναμία του ηχητικού υλικού να επιδεχθεί εξέλιξη, ή ακόμα και αδυναμία μουσικής εκφραστικότητας. Παραδείγματα ηλεκτροακουστικών συνθέσεων που αναπτύσσουν αντιφατικό μέρος στο μουσικό τους διάλογο, αναφέρονται ακολούθως:

Στο έργο *Tumbler* του Alejandro Viñao (08:16–11:55), η αντίφαση στα μελωδικά και ρυθμικά μοτίβα του θέματος λαμβάνει χώρα με τη μορφή της διαφωνίας. Η αισθητική του κομματιού αλλάζει τελείως, όπως επίσης και η μελωδική γραμμή και τα ηχοχρώματα. Ο ήχος του βιολιού συνεχίζει να επικρατεί αλλά ακολουθεί διαφορετική μελωδική γραμμή, ενώ ένα τεχνητό περιβάλλον αρχίζει να δομείται στο πίσω μέρος της σύνθεσης. Έως το 11:27 το ύφος της μελωδικής γραμμής καθώς και το όλο μέρος αυτό της ρητορικής δομής είναι αντιφατικά προς το ύφος του υπόλοιπου κομματιού. Η αντίφαση ξεκινάει να δομείται σταδιακά: πρώτιστα με ήπιες μουσικές αντιμετώπισεις των αντίθετων προς το θέμα επιχειρημάτων, και στη συνέχεια (από 11:28) προχωράει ο μουσικός διάλογος σε μια

<sup>11</sup> Quintilian. *Institutio Oratoria*, Harvard: Harvard University Press.

πιο συμπαγή και έντονη εισαγωγή αντιφατικών προς το μοτίβο μουσικών επιχειρημάτων. Το ύφος του κομματιού μεταμορφώνεται λόγω των ηχοχρωματικών και συστατικών αλλαγών, ενώ ο ήχος του βιολιού συχνά επιστρέφει για να σηματοδοτήσει τονικές διαφωνίες στο μουσικό διάλογο. Ο διάφωνος τρόπος που δομούνται τα τονικά ύψη σε σχέση με τους μακρόσυρτους επεξεργασμένους κόκκους ήχων δημιουργεί ένα διάφωνο, πολυτονικό, βασισμένο σε θόρυβο περιβάλλον. Η συνολική εντύπωση που δίνει η αντίφαση του μελωδικού μοτίβου δεν είναι τόσο έντονη όσο σε άλλα κομμάτια. Παρόλα αυτά, η μετατροπή από περιβάλλοντα οργανικών ήχων σε περιβάλλοντα ηλεκτροακουστικού ήχου είναι εμφανής κατά τη διάρκεια του κομματιού. Αυτό είναι που δημιουργεί και την αίσθηση της αντίφασης στο κομμάτι, περισσότερο από την αλλαγή του μελωδικού μοτίβου. Η αντίφαση όμως δημιουργείται και από τα δύο αυτά στοιχεία του μουσικού διαλόγου.

Στο έργο *Artifices* (Francis Dhomont) (07:03–10:33), ο μουσικός διάλογος σταδιακά αρχίζει να αναπτύσσει μια διαφωνία σε αντίθεση με το ύφος του υπόλοιπου κομματιού. Σε αυτό το μέρος της μουσικής σύνθεσης επικρατεί η αντιπαράθεση μουσικών στοιχείων. Τα ηχητικά συμβάντα αν και προέρχονται από προηγούμενα μουσικά στοιχεία που έχουν ήδη ακουστεί, μετατρέπονται και διαμορφώνουν ένα τελείως τεχνητό περιβάλλον το οποίο περιλαμβάνει και θορύβους, περίπλοκες δομές και ηχητικά συμβάντα. Το γεγονός αυτό έρχεται σε αντίθεση με όλο το προηγούμενο κομμάτι. Μακρόσυρτοι και διάφωνοι ήχοι με πολύ απήχηση δημιουργούν ένα ατμοσφαιρικό περιβάλλον, στοχεύοντας στο να μεταμορφωθούν σε έναν ήχο λείζερ ο οποίος και καταλήγει το κομμάτι. Η μουσική σύνθεση ικανοποιεί πλήρως τον σκοπό της: να καταφέρει δηλαδή να μετατρέψει τον ήχο της φωτιάς σε ήχο λείζερ. Ο μουσικός διάλογος όμως δεν ολοκληρώνεται αφού δεν καταλήγει σε κάποιο πιστικό επιχείρημα το οποίο να υποστηρίζει την αρχική ιδέα που δημιούργησε το περιβάλλον της φωτιάς. Η αίσθηση της μουσικής προσμονής (αναμονής) ότι κάτι άλλο θα ακολουθήσει είναι έντονη. Καθώς όμως τίποτα δεν ακολουθεί τελικά, και το κομμάτι δεν τελειώνει εδώ, θεωρούμε ότι ο μουσικός διάλογος ενώ ανέπτυξε και απέδειξε το θέμα δεν το καθιέρωσε τελικά.

Στο έργο του Eric Chasalow *Fast Forward*, το αντιφατικό μέρος (02:45 – 04:35), διαμορφώνεται από μελωδικές γραμμές και ρυθμικές ακολουθίες αντιπαράθετοντας το ένα το άλλο και οδηγούνται τελικά στο 04:00 σε μια αντιπαράθεση τονικού ύψους και ρυθμού. Τα κρουστικά όργανα δεν ηχούν σε συμφωνία και δεν δημιουργούν ένα ομοιογενές σύνολο, όπως στο διαιρετικό μέρος. Αντίθετα μαζί με ηλεκτροακουστικούς ήχους δημιουργούν ένα έντονο σε δυναμικές και πολύπλοκο σε δομή περιβάλλον. Η μέγιστη ένταση που παρατηρείται στο κέντρο του αντιφατικού μέρους αναπαριστά το ανώτατο σημείο αντίθεσης ως προς το θεματικό υλικό του κομματιού. Μειώνοντας τις δυναμικές και αλλάζοντας το ύφος του μουσικού διαλόγου κόβεται απότομα και η ένταση που έχει δημιουργηθεί. Τα απότομα ρυθμικά μοτίβα που εισάγονται απορροφούν ένα μεγάλο ποσό της ενέργειας/έντασης, το οποίο δεν διοχετεύεται, τουλάχιστον σε αυτό το μέρος της ρητορικής δομής. Παράλληλα δημιουργείται μια πολυρυθμική δομή μικρής διάρκειας, ενώ ταυτόχρονα διάφωνοι ήχοι αντιπαρά τίθενται, γεγονός που αναπαριστά τα πολλά αντιφατικά επιχειρήματα που στοχεύουν στο να παραπλανήσουν και να ανατρέψουν την ανάπτυξη του θεματικού υλικού στο μουσικό διάλογο.

Το έργο του Paul Koonce *Pins* εισάγεται στο αντιφατικό μέρος (09:46 – 10:38) με το να αλλάξει τελείως το μουσικό ύφος. Ένας σταθερά μακρόσυρτος ήχος χαμηλών δυναμικών που δεν έχει καμία ηχοχρωματική σχέση με το υπόλοιπο κομμάτι, εισάγεται σταδιακά και διαρκεί για πολύ χρονικό διάστημα. Επίσης παρατηρούνται αφαιρετικές δομές, μικρές αλλαγές ηχοχρώματος, τονικού ύψους και

δυναμικών. Το στατικό αυτό μέρος έρχεται σε αντίθεση με το υπόλοιπο ενεργητικό και έντονο σε ύφος κομμάτι. Η αντίθεση αυτή είναι εμφανής από την αρχή του μέρους το οποίο εισάγεται με μια ηχητική διαφωνία προετοιμάζοντας για την επακόλουθη αντίθεση προς το θεματικό υλικό. Λειτουργεί ως ένα αντιφατικό μουσικό επιχείρημα το οποίο αμφισβητεί και περιοδικά αντικαθιστά το θεματικό υλικό.

Στο αντιφατικό μέρος του έργου *Masks of Eternity 3* (Diane Thome), εισάγεται ένα τελείως διαφορετικό περιβάλλον, τεχνητό και ατμοσφαιρικό μαζί. Οι ήχοι είναι τελείως επεξεργασμένοι και μεταμορφωμένοι δημιουργώντας τονικές διαφωνίες ενώ συνδυάζουν τονικά ύψη και χροιές διαμορφώνοντας μια συμπαγή δομή. Παρόλα αυτά το μέρος αυτό αναπαριστά μια αλλαγή του ύφους σε σχέση με το υπόλοιπο κομμάτι. Ενώ στην αρχή του αφηγηματικού μέρους οι ήχοι διαμορφώνουν ένα σύμφωνο σχεδόν συμβατικό οργανικό σύνολο, σε αυτό το μέρος το ύφος αλλάζει. Οι πηγές του ήχου γίνονται μη αναγνωρίσιμες, και ο ήχος της φωνής αλλάζει σε ρυθμό και ηχοχρώμα. Προτείνεται δηλαδή από το μουσικό διάλογο αυτή η διαφωνία προς το μέχρι τώρα μουσικό ύφος. Οι επιμήκεις, χαμηλοί σε συχνότητα ήχοι δημιουργούν μια σύσταση που χαρακτηρίζεται από τονικά γλιστρήματα προς τα πάνω του θεματικού ήχου, ο οποίος τελικά σβήνει, μέσα σε ένα τελείως τεχνητό περιβάλλον. Ατμοσφαιρικοί και μακρόσυρτοι ήχοι εναλλάσσονται και επικρατούν κατά διαστήματα στο κομμάτι. Το μέρος αυτό προτείνει μια αντιφατική ανάπτυξη του ήχου της φωνής που σχετίζεται με την ρητορική ανάπτυξη των επιχειρημάτων που έρχονται σε αντίθεση με το θεματικό υλικό.

Στο έργο *VOX-5* (Trevor Wishart) δεν υπάρχει αντιφατικό μέρος στην ανάπτυξη του μουσικού διαλόγου, που αφού αποδεικνύει το θέμα επιστρέφει αναπτύσσοντας τη βασική ιδέα του θέματος σε άλλο ένα διαιρετικό μέρος. Ο μουσικός διάλογος δεν προτείνει κανένα αντιφατικό επιχείρημα προς την βασική ιδέα του κομματιού, και δεν αλλάζει ύφος.

Σε αντίθεση, το έργο *Wind Chimes* (Denis Smalley) επεξεργάζεται εκτενώς ένα αντιφατικό μέρος (04:52 – 05:50). Με βάση τα επιχειρήματα που αποδείχθηκαν σε προηγούμενα μέρη, το ύφος του κομματιού αρχίζει να αλλάζει, καθώς ακούγονται συνδυασμοί διάφωνων μεταλλικών ήχων. Αυτές οι καινούργιες διάφωνες συστάσεις μετατρέπονται σε νέα ηχοχρώματα και ρυθμικά μοτίβα, κάνοντας χρήση του ίδιου μεταλλικού ήχου. Η απότομη εισαγωγή ήχων, οι έντονες διαφωνίες που δημιουργούνται και οι γρήγορες εναλλαγές συστάσεων δημιουργούν την αίσθηση της αντιπαράθεσης και της αντίφασης προς το προηγούμενο αρμονικά σύμφωνο ύφος του κομματιού. Η έμφαση δεν δίνεται στη μικροδομή και στα τονικά ύψη του θεματικού υλικού, αλλά στις δυνατότητες ηχοχρωματικών μετατροπών του θεματικού υλικού, ενώ ταυτόχρονα παρατηρείται εναλλαγή και συνδυασμός καινούργιων συστάσεων. Οι αφαιρετικές τεχνικές που παρατηρήθηκαν στα προηγούμενα μέρη για να δώσουν έμφαση στα εσωτερικά χαρακτηριστικά του μεταλλικού ήχου, αντικαθίστανται εδώ με προσθετικές και συνθετικές τεχνικές των μεταλλικών ήχων με σκοπό να εξερευνηθούν οι μακροδομικές τους δυνατότητες. Η νέα αυτή φιλοσοφία σύνθεσης στο μουσικό διάλογο έρχεται σε αντίθεση με την έως τώρα ανάπτυξη του θεματικού υλικού που επικεντρωνόταν στην μικροδομή των ήχων. Επιπρόσθετα οι ήχοι επιμηκύνονται στο χρόνο, αναδεικνύοντας τα εσωτερικά τους τονικά χαρακτηριστικά και την μικροδομή τους, η οποία ανταποκρίνεται στην γενικότερη ιδέα επεξεργασίας του ηχητικού υλικού που αποτελεί και την θεματική ιδέα του κομματιού. Σε αυτήν την περίπτωση, βέβαια, το θεματικό υλικό εμφανίζεται με τελείως διαφορετικό τρόπο. Η ανοδική πορεία που ακολουθούν τα τονικά ύψη των μεταλλικών ήχων αναδεικνύεται μέσα από τη μεταμόρφωσή τους σε ένα μακρόσυρτο, στατικό και

τονικό ήχο, με μεταλλική χροιά, ο οποίος δεν έχει καμία σχέση με τους αρχικούς μεταλλικούς ήχους του κομματιού. Επιπρόσθετα δεν γίνεται χρήση αφαιρετικών διαδικασιών σε αυτό το αντιφατικό μέρος ανάπτυξης του κομματιού, όπως έγινε στο προηγούμενο διαιρετικό μέρος, όπου τα εσωτερικά χαρακτηριστικά των μεταλλικών ήχων αφαιρούνταν ένα-ένα ώστε να καταλήξουν τελικά σε ένα απλό τόνο ο οποίος έχει άμεση αναφορά (συνδέεται με) στην ηχητική πηγή. Οι διαφορετικοί αυτοί τρόποι προσέγγισης στην επεξεργασία του τονικού ύψους και του ηχοχρώματος του θεματικού υλικού, συνιστούν το αντιφατικό επιχείρημα, μια εναλλακτική άποψη πάνω στον τρόπο επεξεργασίας των ήχων, η οποία θα μπορούσε να παραλληλισθεί με το αντιφατικό μέρος της ρητορικής δομής. Ο μουσικός διάλογος συνεχίζει (09:17 – 12:42) με το να αναπτύσσει το αντιφατικό μέρος του Α τμήματος, Ο μουσικός διάλογος επεξεργάζεται και μετατρέπει το ίδιο ακριβώς ηχητικό περιβάλλον που τέθηκε στο Α τμήμα, χρησιμοποιώντας τεχνικές που δημιουργούν μια τάση ανατροπής της δομής του θεματικού υλικού. Αρκετές μεταλλαγμένες συστάσεις εναποτίθενται η μια πάνω από την άλλη, διαμορφώνοντας αρμονικές και ηχοχρωματικές διαφωνίες, δίνοντας έμφαση στις μακροδομικές δυνατότητες επεξεργασίας του θεματικού υλικού. Το γεγονός αυτό ενδυναμώνει μια αντίθετη στάση πάνω στην επεξεργασία του θεματικού υλικού, η οποία είχε καθιερωθεί στο αντιφατικό μέρος ανάπτυξης του Α τμήματος.

Στο έργο του Paul Lansky *Six Fantasies on a Poem by Thomas Campion*, και συγκεκριμένα στο μέρος *her reflection*, το ύφος αλλάζει τελείως σε σχέση με το υπόλοιπο κομμάτι. Η τονική αρμονία αντικαθίσταται από θορύβους σε διαφορετικά τονικά επίπεδα και ambient συχνότητες. Οι έντονες δυναμικές και η αλλαγή του μετρικού ρυθμού (ο ρυθμός που ακολουθεί το ρυθμό του λόγου) όπως επίσης και οι συστάσεις μεταλλάσσονται σε τεχνητά περιβάλλοντα, απομακρύνοντας έτσι την ανάπτυξη του κομματιού από το θεματικό υλικό και από τον τρόπο που αυτό αναπτύχθηκε μέχρι τώρα. Απότομες εισαγωγές ήχων από διαφορετικές κατευθύνσεις του χώρου, τονισμοί δυναμικών και γλιστρήματα τονικά συσσωρεύουν ένα μεγάλο ποσό ενέργειας δημιουργώντας μια μουσική κλιμάκωση. Αυτή η αντίφαση σε σχέση με τα προηγούμενα μέρη του κομματιού υποδεικνύει μια δραστική αλλαγή του μουσικού ύφους το οποίο ενδυναμώνει την αίσθηση ότι ο μουσικός διάλογος θέτει ένα αντιφατικό προς το θεματικό υλικό επιχείρημα με απώτερο σκοπό να το αντιπαραθέσει, να το αντικρούσει και να το ανατρέψει τελικά.

Στο έργο *Θεοφανώ II* (Μιχάλης Αδάμης) μετά την ανάπτυξη της ρητορικής απόδειξης, και ακολουθώντας πιστά τη ρητορική διάταξη, ο μουσικός διάλογος εισέρχεται στο μέρος της αντίφασης (06:52-09:57). Εισάγονται καινούργιοι ήχοι με έντονες δυναμικές και σε διάφωνα τονικά διαστήματα, που ανατρέπουν και μεταμορφώνουν σταδιακά το ambient περιβάλλον του θεματικού υλικού επικαλύπτοντας τελείως το μουσικό θέμα του μουσικού διαλόγου. Τα τονικά ύψη εναλλάσσονται ραγδαία κι επικαλύπτονται δημιουργώντας μια σύγχυση. Η επικράτηση ήχων περισσότερο μεταλλικής χροιάς και ο ανταγωνισμός τους με το θεματικό υλικό είναι εμφανής, όπως επίσης και η επικράτησή τους τελικά επί του θεματικού υλικού. Για δεύτερη φορά στο μουσικό διάλογο παρατηρείται κλιμάκωση της έντασης, λόγω των αυξανόμενων δυναμικών και της εξέλιξης των ηχοχρωμάτων των θορύβων. Μέσα από το νέο εδραιωμένο περιβάλλον αναδεικνύεται ξανά το θεματικό υλικό, ασθενές σε δυναμικές και με μειωμένη εναλλαγή στα τονικά ύψη, γεγονός που αποδεικνύει την αποδυνάμωσή του και την επικράτηση στο μουσικό διάλογο μιας τροποποιημένης μουσικής ιδέας, από αυτή που προβλήθηκε από το θεματικό υλικό στην αρχή του έργου. Κατά τη ρητορική, εάν αντιφατικά επιχειρήματα καταφέρουν να ανατρέψουν το θέμα, αποδεικνύουν αυτόματα και τη μη

ορθότητά του και αδυναμία του. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο μουσικός διάλογος εκτονώνει την κλιμάκωση της έντασης σε ένα τροποποιημένο περιβάλλον, από το ambient του θεματικού υλικού, μέσα στο οποίο, ενώ υπάρχει και επανέρχεται το θεματικό υλικό, δεν επικρατεί, αφού έχουν πλέον εδραιωθεί ήχοι διαφορετικού ηχοχρώματος και δυναμικών. Η παράλληλη τοποθέτηση του θεματικού υλικού με τους αντιφατικούς προς αυτό ήχους αποδεικνύουν την τάση ανατροπής του θέματος και δίνουν την αίσθηση ότι ο μουσικός διάλογος είναι ημιτελής, αφού δεν έχει καταλήξει σε κάποιο ξεκάθαρο συμπέρασμα. Κυριαρχεί η αίσθηση ότι θα μπορούσε το έργο να εξελιχθεί περαιτέρω, ενώ ο ακροατής αφήνεται σε σύγχυση για την ορθότητα του ρητορικού επιχειρήματος-την επικράτηση της θεματικής ιδέας του έργου.

Για το λόγο αυτό, η αντιπαράθεση του αντιφατικού μέρους των παραπάνω κομματιών σε σχέση με το υπόλοιπο του μουσικού διαλόγου είναι εμφανές σε σχεδόν όλα τα κομμάτια, με τη μορφή του αντιπαραθετικού επιχειρήματος.

### **2.2.6 Η σύννοψη (peroration)<sup>12</sup>.**

Ο όρος «επίλογος» αντικαθίσταται από τον όρο «σύννοψη». Συχνά στο τελικό μέρος πολλών ηλεκτροακουστικών συνθέσεων παρατηρείται μια επανάληψη-σύννοψη των πιο χαρακτηριστικών, ή σημαντικών για το μουσικό διάλογο ηχητικών συμβάντων και περιβαλλόντων. Το αρχικό ηχητικό υλικό επανέρχεται με σκοπό να ανακεφαλαιώσει τα ηχητικά συμβάντα που έλαβαν χώρα στο μουσικό διάλογο, να εδραιώσει την ύπαρξή του, να επικρατήσει των αντιφατικών ηχητικών συμβάντων που μπορεί να προηγήθηκαν στον μουσικό διάλογο, να καταλήξει και να ολοκληρώσει την επεξεργασία και εξέλιξη των ήχων, ολοκληρώνοντας έτσι και το μουσικό διάλογο. Σύμφωνα με τη ρητορική, το συνοπτικό είναι το τελικό μέρος μιας ομιλίας. «Ο επίλογος που κλείνει και επιστεγάζει το λόγο. Επιδιώκει να επικρατήσει στο πνεύμα και τη σκέψη των ακροατών...» (Παπανικολάου, σελ. 168). Η σκοπιμότητα της ομιλίας καθιερώνεται με την ύπαρξη αυτού του τελευταίου μέρους, η έλλειψη του οποίου καθιστά την ομιλία ημιτελή. Κατά τη ρητορική, εάν η ομιλία δεν καταλήξει σε κάποιο συμπέρασμα είναι ανούσια κι άσκοπη. Παραδείγματα ηλεκτροακουστικών συνθέσεων που αναπτύσσουν αυτό το τελικό-συνοπτικό μέρος στο μουσικό διάλογο, αναφέρονται ακολούθως:

Στο έργο του Alejandro Viñao *Tumbler* το συνοπτικό μέρος (11:56 – 16:14) της ρητορικής δομής επαναλαμβάνει, σε μια πιο διακοσμημένη και επεξεργασμένη φόρμα, το κεντρικό μελωδικό μοτίβο του κομματιού. Λειτουργεί ως μια υπενθύμιση των πιο σημαντικών μουσικών επιχειρημάτων που τέθηκαν στο κομμάτι και καταλήγει με μια αίσθηση ολοκλήρωσης της μουσικής ιδέας που εισήχθη, εξελίχθηκε, αντιπαρατέθηκε και τελικά καθιερώθηκε. Λειτουργεί ως μια δομική και αισθητική ολοκλήρωση του μουσικού διαλόγου. Για το σκοπό αυτό, σ' αυτό το μέρος του κομματιού, οι οργανικοί ήχοι επιστρέφουν και συνυπάρχουν με τους ηλεκτροακουστικούς, δημιουργώντας απλούστερες δομές και συστάσεις. Μερικά από τα επικρατέστερα στοιχεία που συναντούμε σε αυτό το ρητορικό μέρος είναι η τυχαίες και στιγμιαίες ρυθμικές δομές, που προέρχονται από διάφορες ηχητικές πηγές: συστάσεις στις οποίες επικρατούν τα τονικά ύψη ως κύριο χαρακτηριστικό, η επανάληψη των πιο σημαντικών μουσικών συστάσεων, εκείνων οι οποίες ενισχύουν ή ανταγωνίζονται τη βασική ιδέα του κομματιού. Αυτά τα δομικά στοιχεία έχουν

<sup>12</sup> Quintilian. *Institutio Oratoria*, Harvard: Harvard University Press.

σκοπό να ανακινήσουν τα μουσικά συναισθήματα με το να προσθέτουν ένταση στο μουσικό διάλογο.

Συνοπτικό μέρος μπορούμε να εντοπίσουμε στο έργο *Fast Forward* (04:35 – 06:29) του Eric Chasalow: εδώ το ύφος του μουσικού διαλόγου αλλάζει απότομα. Η συσσωρευμένη ενέργεια από το αντιφατικό μέρος δεν διοχετεύεται, κι έτσι η ένταση παραμένει. Ο μουσικός διάλογος δεν αντιπαραθέτει αρκετά δυναμικά το θεματικό υλικό στις αντιφατικές συστάσεις που ανέπτυξε στο αντιφατικό μέρος από άλλο ηχητικό υλικό εκτός του θεματικού. Το γεγονός αυτό δίνει την εντύπωση ότι το θεματικό υλικό είναι πολύ ασθενές και αδύνατο να υπερισχύσει και να ανατρέψει αντίθετα προς αυτό θέματα. Αν και οι μακρόσυρτοι στατικοί ήχοι, οι οποίοι έχουν προέλθει από το θεματικό υλικό επαναλαμβάνονται, διάφοροι κρουστικοί ήχοι τείνουν να ξεκινούν και να τελειώνουν ταυτόχρονα, συγχρονίζοντας έτσι τις ενάρξεις τους και τους χρόνους σβησίματός τους, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο μια συνεχή αρμονική δομή. Ταυτόχρονα, έχουν μια ξεκάθαρη αναφορά στο θεματικό υλικό του κομματιού. Η χαμηλές εντάσεις και οι σύμφωνες τονικότητες που διαμορφώνουν οι ηλεκτροακουστικοί ήχοι συμπληρώνουν και ενισχύουν τους οργανικούς ήχους, αναπτύσσοντας τον μουσικό διάλογο και οδηγώντας τον με αυτόν τον τρόπο σε ένα συμπέρασμα, μια μουσική κατάληξη. Τα στοιχεία αντίφασης προς το θεματικό υλικό επαναλαμβάνονται αλλά με μη ανταγωνιστικό προς το θέμα τρόπο: περισσότερο αντιπαρατίθενται, εκφράζοντας διαφορετικές μουσικές απόψεις οι οποίες όμως πηγάζουν από το ίδιο το θεματικό υλικό.

Στο έργο *Pins* (10:39–13:25) του Paul Koopce λαμβάνει χώρα επανάληψη του αρχικού θεματικού υλικού σε ένα νέο μέρος ανάπτυξης του μουσικού διαλόγου που έχει τα χαρακτηριστικά της σύνοψης της ρητορικής δομής. Σε αυτό το μέρος το ίδιο θεματικό υλικό τίθεται σε διαφορετική δομή, ενώ επεξεργάζεται περαιτέρω σε τονικό ύψος και δυναμικές, αλλά και σε χωροδιάταξη. Ταυτόχρονα οι τεχνητοί ήχοι, που συνεχίζονται από το προηγούμενο μέρος ανάπτυξης του μουσικού διαλόγου, και οι οποίοι διαφέρουν σε ηχόχρωμα, τονικό ύψος και δυναμικές σε σύγκριση με το θεματικό υλικό, διαχέονται τυχαία και απότομα σε κάθε σημείο του χώρου. Σε συγκεκριμένες χρονικές στιγμές παρατηρείται ένας έντονος ανταγωνισμός των ήχων και των συστάσεων ενώ σε άλλες στιγμές παρατηρείται μια αρμονική σύνδεση μεταξύ τους. Τα ανταγωνιστικά αυτά αλλά και αρμονικά στοιχεία του μουσικού διαλόγου εναλλάσσονται συνεχώς σε αυτό το μέρος της μουσικής ανάπτυξης. Παρόλα αυτά, το ηχητικό υλικό παραμένει το ίδιο και μόνο οι συστάσεις αλλάζουν. Με αυτόν τον τρόπο, η δομή περνάει από την ασάφεια στην πλήρη συνοχή σε μικρό χρονικό διάστημα. Σε αυτό λοιπόν το μέρος, η επανάληψη των βασικότερων ηχητικών στοιχείων του μουσικού διαλόγου παίρνει τη μορφή της σύνοψης των μουσικών επιχειρημάτων που διαμορφώθηκαν κατά την ανάπτυξη του θέματος. Οι γεμάτες ενέργεια και κίνηση ηχητικές συστάσεις, χαρακτηριστικές του θεματικού υλικού, επιστρέφουν σε αυτό το συνοπτικό μέρος, μετά από την έκθεση των αντιφατικών, συμβατών και αρμονικών συστάσεων, που αναπτύχθηκαν στο αντιφατικό μέρος της μουσικής ανάπτυξης. Το ύφος της μουσικής γίνεται παρόμοιο με αυτό του διαιρετικού μέρους, που χαρακτηρίζεται από γρήγορες και απότομες εναλλαγές των ήχων και των συστάσεων. Στο τέλος του συνοπτικού αυτού μέρους, όπως και σε άλλες χρονικές στιγμές στο υπόλοιπο κομμάτι, ο ίδιος ήχος επικρατεί (π.χ. 05:15–06:51, 06:57–07:41, 11:56–13:25) ενώ ο μουσικός διάλογος συνεχίζει να εξερευνάει τις πιθανότητες ανάπτυξής του μέσα σε μια αφαιρετική δομή. Το γεγονός αυτό αποτελεί και την μουσική κατάληξη του κομματιού, με τον συγκεκριμένο ήχο να έχει επεξεργαστεί σε ηχόχρωμα, τονικό ύψος και δυναμικές. Ο μουσικός διάλογος έχει ολοκληρωθεί αφού έθεσε το θεματικό υλικό, το ανέπτυξε, το αντιπάρθεσε και

τελικά το καθιέρωσε σε αυτό το συνοπτικό μέρος, χρησιμοποιώντας τα κατάλληλα μουσικά επιχειρήματα. Η μουσική σύνθεση πέτυχε να έχει μια συμπαγή και ολοκληρωμένη μακροδομή, αποτελούμενη από πολλά μέρη ανάπτυξης, τα οποία μπορούν ξεκάθαρα να ορισθούν και να περιγραφούν μέσω της ρητορικής δομής.

Στο έργο *Masks of Eternity 4* (Diane Thome) το μοτίβο επιστρέφει (01:52 – 03:50) στο ίδιο ρυθμικό πρότυπο και με παρόμοια δομή με το αφηγηματικό μέρος στην αρχή της μουσικής ανάπτυξης. Ο μουσικός διάλογος επαναλαμβάνει σε αυτό το συνοπτικό μέρος, όλα τα μουσικά επιχειρήματα που τέθηκαν κατά τη διάρκεια της μουσικής ανάπτυξης. Η δομή αυτού του μέρους περιλαμβάνει αποσπάσματα (τμήματα) από συστάσεις ήχων, όπως επίσης μοτίβα και ηχητικές κινήσεις που αναπτύχθηκαν σε προηγούμενα μέρη του μουσικού διαλόγου, με τη διαφορά ότι εδώ, στο συνοπτικό μέρος, τίθενται με διαφορετικό τρόπο. Επίσης, όλα τα ηχοχρώματα είναι αναγνωρίσιμα, καθώς έχουν ήδη τεθεί και αναπτυχθεί σε προηγούμενα μέρη στη μουσική σύνθεση και δεν εισάγεται κανένας καινούργιος ήχος ή σύσταση. Ο μουσικός διάλογος επαναλαμβάνει το θέμα καταλήγοντας να δίνει έμφαση στα πιο σημαντικά μουσικά επιχειρήματα. Η μουσική καταλήγει σε μια μεταλλική, σε χροιά, πολυτονική σύσταση, η οποία τελικά μετατρέπεται σε ένα μεταλλικής χροιάς, διαρκές, ατονικό περιβάλλον που αναπαριστά τα χαρακτηριστικά του ηχητικού μοτίβου του κομματιού που τέθηκε στο αφηγηματικό μέρος. Με τη χρήση αφαιρετικών μεθόδων, ο μουσικός διάλογος αποσύρει σταδιακά όλους τους ήχους από το περιβάλλον, απομονώνοντας τελικά τον μεταλλικό ήχο που αποτελεί το θεματικό υλικό. Στη συνέχεια αυτός ο θεματικός ήχος επεξεργάζεται και ελαττώνει τις δυναμικές του έως ότου να σβήσει τελείως στο τέλος του κομματιού. Ο μουσικός διάλογος καταλήγει με ακριβώς τον ίδιο ήχο με τον οποίο ξεκίνησε, οπότε σε κυκλική φόρμα, ο μουσικός διάλογος καθιστά σαφές το θέμα που ανέπτυξε.

Κατά ανάλογο τρόπο, στο έργο *VOX-5* του Trevor Wishart παρατηρείται συνοπτικό μέρος (04:32-06:01) όπου το φυσικό περιβάλλον επιστρέφει στην αρχική του μορφή, όπως τέθηκε στην αρχή του κομματιού, αλλά αυτή τη φορά τεχνητοί ήχοι συμπεριλαμβάνονται στη συνολική δομή. Ταυτόχρονα, εξελίσσονται και τα δύο περιβάλλοντα, το φυσικό και το τεχνητό, τα οποία συνυπάρχουν αρμονικά. Οι ήχοι του κεραυνού και της βροχής χαρακτηρίζουν το νέο φυσικό περιβάλλον που εισάγεται. Παρόλα αυτά η δομή του μουσικού διαλόγου ολοκληρώνεται ακολουθώντας κυκλική φόρμα, καθώς το κομμάτι ξεκινάει και τελειώνει με φυσικό περιβάλλον. Η μουσική ιδέα που θέλει να περάσει ο μουσικός διάλογος επιβεβαιώνεται ακόμα μια φορά και καθιερώνεται σε αυτό το συνοπτικό μέρος. Η μουσική επαναλαμβάνει τα πιο σημαντικά επιχειρήματα, που αναπτύχθηκαν κατά την ανάπτυξη του θέματος, με σκοπό να καθιερώσουν το θεματικό υλικό και να ωθήσουν το μουσικό διάλογο για μια πιθανή μελλοντική περαιτέρω επεξεργασία του θέματος. Με αυτόν τον τρόπο ο μουσικός διάλογος ολοκλήρωσε την επιχειρηματολογία του, αφού έθεσε, ανέπτυξε και καθιέρωσε το θεματικό υλικό. Το γεγονός όμως ότι ο μουσικός διάλογος δεν παρουσιάζει κανένα αντιφατικό επιχείρημα προς το θέμα, συμπεριλαμβάνοντας στην ανάπτυξη του κομματιού και ένα αντιφατικό μέρος, αφήνει τη ρητορική ανάπτυξη του θέματος ημιτελή.

Παράλληλα, το έργο του Charles Dodge *Any Resemblance is Purely Coincidental* επίσης συνοψίζει (05:36 – 08:00), ξεκινώντας την επανάληψη και των τριών θεματικών μοτίβων. Μετασηματισμένα αποσπάσματα από κάθε μοτίβο δομούνται σε διαφορετικά περιβάλλοντα. Ο ήχος της φωνής και του πιάνου μετατρέπονται σταδιακά σε τεχνητούς ήχους, οδηγούμενοι τελικά στην αρχική πηγή ήχου που τέθηκε στο ξεκίνημα του κομματιού. Ρυθμοί και τονικότητες εναλλάσσονται καταλήγοντας σε μια αφαιρετική δομή. Οι ηχητικές πηγές γίνονται

αναγνωρίσιμες και επεξεργάζονται ξανά. Ο μουσικός διάλογος επαναλαμβάνει και καθιερώνει για άλλη μια φορά τα θεματικά μοτίβα που αναπτύχθηκαν νωρίτερα στο κομμάτι. Έντονες δυναμικές και συμπυκνωμένες «μοτιβικές» δομές έχουν ως αποτέλεσμα να ωθούν τελικά το μουσικό διάλογο για περαιτέρω μελλοντική επεξεργασία του θέματος. Η μουσική έχει επιτύχει το στόχο της, να ενώσει και να συνδυάσει διαφορετικά μοτίβα και ηχητικά περιβάλλοντα. Παρόλα αυτά, ο μουσικός διάλογος παραμένει ημιτελής, αφού καμία απόδειξη δεν έχει δοθεί πάνω στο θεματικό υλικό, σε κάποιο αποδεικτικό μέρος, ούτε και αντιφατικά επιχειρήματα τέθηκαν ή αναπτύχθηκαν σε κάποιο αντιφατικό μέρος κατά τη διάρκεια του κομματιού.

Μια αναφορά σε συνοπτικό μέρος παρατηρείται και στο έργο *Wind Chimes* (05:50 – 06:41) του Denis Smalley. Σε αυτό το μέρος επαναλαμβάνονται οι πιο επικρατείς ηχητικές συστάσεις που αναπτύχθηκαν κατά τη διάρκεια του κομματιού. Οι αρμονικοί ήχοι επιστρέφουν που μαζί με τους μετασχηματισμένους μεταλλικούς ήχους δημιουργούν ένα ανάμικτο περιβάλλον, μεταλλικής χροιάς και βασισμένο στο ρυθμικό μοτίβο που τέθηκε στην αρχή του κομματιού. Ο μουσικός διάλογος μας υπενθυμίζει κατά κάποιο τρόπο το θεματικό υλικό και τα μουσικά επιχειρήματα που απορρέουν από την ανάπτυξή του.

Ένα δεύτερο συνοπτικό μέρος υπάρχει στο Β τμήμα ανάπτυξης της σύνθεσης (12:42 – 15:08), για να επαναλάβει τα πιο σημαντικά μουσικά επιχειρήματα που τέθηκαν κατά την ανάπτυξη των ρητορικών μερών του τμήματος αυτού. Το μέρος αυτό λειτουργεί και ως επανάληψη των συστάσεων και των ηχητικών συμβάντων που δημιουργήθηκαν στο κομμάτι, εμβαθύνοντας περισσότερο στις εσωτερικές δομές του ήχου. Το συνοπτικό αυτό μέρος καταλήγει με την επανάληψη των δύο πρώτων δευτερολέπτων του αφηγηματικού μέρους, αλλά αυτή τη φορά τίθενται σε χαμηλότερη συχνότητα και σε πιο γρήγορο ρυθμό. Το θεματικό υλικό που εισήχθη στην αρχή του κομματιού καταλήγει και το κομμάτι στο τέλος, δημιουργώντας έτσι μια κυκλική φόρμα δομής, πολύ προσφιλή προς την ρητορική δομή. Ο μουσικός διάλογος καθιερώνει, ενώ επαναλαμβάνει, το θεματικό υλικό, εκπληρώνοντας και ολοκληρώνοντας το σκοπό του: να αναπτύξει, να αποδείξει, να αντιπαραθέσει και τελικά να καθιερώσει στο ακροατήριο το θέμα ως ουσιαστικό και σημαντικό.

Στο μέρος *her self* του έργου *Six Fantasies on a Poem by Thomas Campion* του Paul Lansky το αρχικό αρμονικό ύφος του κομματιού επιστρέφει. Ο ξεκάθαρος αρμονικός λόγος επιστρέφει με μια γυναικεία φωνή να απαγγέλλει το ποιητικό θέμα του κομματιού, ενώ ταυτόχρονα οι αρμονικές συχνότητες και το μουσικό μέτρο ακολουθούν το ποιητικό μέτρο. Σε αυτό το συνοπτικό μέρος παρατηρείται επίσης όπως και σε όλο το κομμάτι καθαρός και έντονος συμβολισμός, ενώ το ύφος του κομματιού είναι το ίδιο με εκείνο του αφηγηματικού μέρους. Είναι επομένως και σε αυτό το μουσικό κομμάτι εμφανής η επανάληψη του θεματικού υλικού αλλά και των πιο σημαντικών μουσικών επιχειρημάτων που τέθηκαν κατά τη διάρκεια της μουσικής ανάπτυξης.

Στο έργο *Η Αλληγορία των Ωρών* (Χάρης Ξανθουδάκης) η ρητορική σύνοψη εμφανίζεται ως το μέρος της σύνθεσης στο οποίο επαναλαμβάνονται τα σημαντικότερα σημεία ανάπτυξης του θέματος με σκοπό την κατάληξη του μουσικού διαλόγου σε ένα μουσικό συμπέρασμα και την υπενθύμισή τους στο ακροατήριο. Συγκεκριμένα, επιστρέφουν ήχοι και θόρυβοι ίδιας μεταλλικής και κρουστικής χροιάς με αυτούς που τέθηκαν στην αρχή του έργου στην αφήγηση. Παραθέτονται, αποσπασματικά, μέρη από τη σύνθεση, που έχουν ήδη αναπτυχθεί, ως σύνοψη των πιο σημαντικών μουσικών επιχειρημάτων στα οποία θέλει να καταλήξει και τα τονίσει ο μουσικός διάλογος. Με αυτόν τον τρόπο ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει



και ολοκληρώνει την ανάπτυξη της βασικής ιδέας σε μια κυκλική μορφή. Το γεγονός ότι ο μουσικός διάλογος καταλήγει σε ένα μουσικό συμπέρασμα και ολοκληρώνει με τον τρόπο αυτό την ανάπτυξή του κάνει το έργο πιο κατανοητό και αντιληπτό από το ακροατήριο. Ο μουσικός διάλογος καταφέρνει να επικοινωνήσει τη βασική του ιδέα και κατά συνέπεια η μουσική γίνεται πιο εκφραστική. Παρόλα αυτά η έλλειψη της απόδειξης και της αντίφασης όσον αφορά τη ρητορική δομή καθιστούν την ανάπτυξη του θεματικού υλικού εν μέρη ανεπαρκή αφού δεν αναπτύσσονται εξολοκλήρου οι πτυχές του θέματος. Η επανάληψη και η κατάληξη του μουσικού διαλόγου όμως στο θεματικό υλικό, ενισχύει τη μνήμη του ακροατή, ο οποίος μπορεί τελικά να ανακαλέσει (θυμηθεί) τη βασική θεματική ιδέα – την απόδοση, δηλαδή, των διαφορετικών ακουσμάτων και μορφών που μπορούν να πάρουν συγκεκριμένοι μεταλλικοί και κρουστικοί ήχοι και θόρυβοι – όπως τέθηκαν στην αρχή του έργου.

Τέλος στο έργο *Παραλλαγές των Παραλλαγών* (Ανδρέας Μνιέστρης) στο τελικό του στάδιο (07:16-08:59) καταλήγει σε ένα μουσικό συμπέρασμα. Το μέρος αυτό παραπέμπει στη ρητορική σύνοψη. Συγκεκριμένα, επαναδιατυπώνεται η μουσική ιδέα του έργου και τίθενται μερικά από τα πιο ισχυρά μουσικά επιχειρήματα (παραλλαγές των περιβαλλόντων θορύβου και συμβατικής μουσικής), που αναπτύχθηκαν κατά τη διάρκεια του κομματιού. Οι έντονες δυναμικές και ο καταφατικός τρόπος που αποδίδονται στην τελική αυτή φάση οι μουσικές ιδέες που αναπτύσσει ο μουσικός διάλογος, δεν αφήνουν περιθώρια για αμφισβήτηση και περαιτέρω εξέλιξη. Η ανακεφαλαίωση και η κατάληξη του μουσικού διαλόγου στην επικράτηση ενός περιβάλλοντος, που συνδυάζει επιτυχώς και το συμβατικό και το ηλεκτροακουστικό μέσο, επιτυγχάνουν το σκοπό της σύνθεσης και αποδεικνύουν την ορθότητα της μουσικής ιδέας ενώ ταυτόχρονα την εδραιώνουν. Η αίσθηση ολοκλήρωσης που δημιουργείται στον ακροατή με τη λήξη του έργου και η ξεκάθαρη ιδέα που προτείνει, αναπτύσσει και τελικά εδραιώνει ο μουσικός διάλογος ενισχύουν την ευκρίνεια και την μνήμη, στοιχεία πολύ σημαντικά για την επιτυχία της επικοινωνίας της μουσικής με τον ακροατή, όπως υποστηρίζεται από τη ρητορική.

Το συνοπτικό μέρος των περισσότερων ηλεκτροακουστικών κομματιών λειτουργεί κατά τρόπο ανάλογο με άλλα παρόμοια μέρη συμβατικής, ή και σύγχρονης μουσικής, όπως για παράδειγμα το επαναληπτικό μέρος της φόρμας της σονάτας. Η έλλειψη συνοπτικού μέρους, ή οποιουδήποτε άλλου μέρους της ρητορικής δομής, θα μπορούσε να ανατρέψει ολόκληρη τη μουσική δομή. Ο σκοπός αυτού του μέρους – να μας υπενθυμίσει και να καθιερώσει το θεματικό υλικό και να καταλήξει το μουσικό διάλογο – είναι εμφανής σχεδόν σε όλες τις συνθέσεις που αναλύθηκαν εδώ, γεγονός που μας παραπέμπει στην ρητορική πρακτική.

### 2.3 Συνοπτική μορφολογία των ηλεκτροακουστικών έργων.

Από την κριτική ανάλυση της μορφολογίας πολλών ηλεκτροακουστικών συνθέσεων<sup>13</sup> που έγινε στα πλαίσια της παρούσας έρευνας αποδεικνύεται ότι τα

---

<sup>13</sup> Τα κομμάτια που αναλύονται δομικά με βάση τη ρητορική είναι τα εξής: *Etude aux Chemins de Fer* (Pierre Schaeffer), *Williams Mix* (John Cage), *Kontakte* (Karlheinz Stockhausen), *Rainforest Version I* (David Tudor), *Mutations* (Jean-Claude Risset), *Hibiki-Hana-Ma* (Iannis Xenakis), *Tumbler* (Alejandro Vinao), *Artifices* (Francis Dhomont), *Fast Forward* (Eric Chasalow), *Pins* (Paul Koonce), *Masks of Eternity* (Diane Thome), *VOX-5* (Trevor Wishart), *Any Resemblance is Purely Coincidental* (Charles Dodge), *of Wind Chimes* (Denis Smalley), *Η Αλληγορία των Ωρών* (Χάρης Ξανθοουδάκης), *Θεοφανώ II* (Μιχάλης Αδάμης), *Οι Παραλλαγές των Παραλλαγών* (Ανδρέας Μνιέστρης).

διαφορετικά έργα ηλεκτροακουστικής μουσικής ακολουθούν μια μεθοδολογία δόμησης των μουσικών συμβάντων και ιδεών τους, που αποτελεί μια διαφοροποιημένη μορφή της ρητορικής διάταξης. Η τεχνική για παράδειγμα της εισαγωγής και ανάπτυξης ενός θέματος, που έχει τις ρίζες της στη ρητορική διάταξη, χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο στις ηλεκτροακουστικές συνθέσεις. Ακολουθεί η ανάλυση της δομής όλων των ηλεκτροακουστικών συνθέσεων που εξετάστηκαν στην παρούσα έρευνα:

### 1) *Etude aux Chemins de Fer* (Pierre Schaeffer, 1948)

Το έργο *Etude aux Chemins de Fer* (Pierre Schaeffer) (Παράρτημα Γ, Πίνακας 2 και Παράρτημα Δ, Σχήμα 1) είναι ένα από τα πρώτα έργα της *musique concrete* που φαίνεται να αποτελείται από συνεχόμενα αφηγηματικά και διαιρετικά μέρη. Ο μουσικός διάλογος εισάγει φυσικούς και βιομηχανικούς ήχους και τους αναπτύσσει χωρίς να χάνεται η επαφή με την ηχητική τους πηγή. Δεν υπάρχει συναφής δομή των ήχων, παρά απλή τοποθέτηση του ενός δίπλα στον άλλο. Για πιο σύγχρονους συνθέτες αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει ένα μέρος έκθεσης του θέματος στην αρχή της μουσικής σύνθεσης, δηλαδή ένα μέρος όπου εκτίθεται το ηχητικό υλικό πάνω στο οποίο θα βασιστεί η ανάπτυξη όλου του κομματιού. Το μέρος της έναρξης σε αυτό το κομμάτι (00:00-00:03) αποτελείται από απότομα εισερχόμενους ήχους κόρνας τραίνου, σε υψηλή συχνότητα και έντονες δυναμικές. Το αφηγηματικό μέρος (00:04-00:53) εισάγει ήχους από κόρνες και φρένα τραίνων, ξεδιπλώνοντάς τους στο χρόνο. Το διαιρετικό μέρος (00:54-02:50) αναπτύσσει και επεξεργάζεται αυτούς τους ήχους χωρίς να χάνεται η επαφή με την αρχική πηγή του ήχου.

### 2) *Williams Mix* (John Cage, 1952)

Όσον αφορά το έργο *Williams Mix* (John Cage) (Παράρτημα Γ, Πίνακας 2 και Παράρτημα Δ, Σχήμα 2) παρουσιάζεται μια σταδιακή αλλαγή των βασικών ήχων οι οποίοι μεταμορφώνονται στο χρόνο συνοδευμένοι από άλλους επεξεργασμένους ήχους. Το αφηγηματικό μέρος σε αυτό το κομμάτι (00:00-04:25) όπως και το διαιρετικό μέρος φαίνεται να λαμβάνουν χώρα ταυτόχρονα. Μια συγκεκριμένη σύσταση ήχων εξελίσσεται επαναλαμβανόμενα στο χρόνο. Το αποδεικτικό μέρος (04:25-05:43) εκθέτει έναν ήχο χειροκροτήματος στο τέλος του κομματιού ο οποίος έχει μάλλον το ρόλο αισθητικής επιβεβαίωσης, δηλώνοντας την ικανοποίηση του κοινού και την επίτευξη της έκφρασης των συναισθημάτων του.

### 3) *Kontakte* (Karlheinz Stockhausen, 1959)

Κατά τον ίδιο τρόπο, ο μουσικός διάλογος του έργου *Kontakte* (Karlheinz Stockhausen) (Παράρτημα Γ, Πίνακας 2 και Παράρτημα Δ, Σχήμα 3) εισάγει ένα θεματικό υλικό από ήχους που τους αναπτύσσει κάνοντας χρήση τονικών μεταφορών και ρυθμικών παραλλαγών. Το αφηγηματικό μέρος εδώ (00:00-00:26) εισάγει ένα θεματικό περιβάλλον το οποίο αποτελείται από μεταλλικούς και κρουστικούς ήχους. Το διαιρετικό μέρος (00:28-06:18) ξεδιπλώνει την ανάπτυξη του θεματικού αυτού περιβάλλοντος, ακολουθώντας αφαιρετικές μεθόδους. Ξεκινάει με το να εμβαθύνει στις τονικότητες των ήχων και σταδιακά αφαιρεί ένα ένα όλα τα εσωτερικά χαρακτηριστικά του ήχου καταλήγοντας στο τέλος σε ένα ρυθμικό μοτίβο. Οι δυναμικές και τα ηχοχρώματα αναπτύσσονται επίσης στο χρόνο. Οι πυγές ήχου γίνονται μη αναγνωρίσιμες καθώς οι ήχοι μετατρέπονται στο χρόνο.

#### 4) *Rainforest Version 1* (David Tudor, 1968)

Στο έργο *Rainforest Version 1* (David Tudor) (Παράρτημα Γ, Πίνακας 2 και Παράρτημα Δ, Σχήμα 4) ο μουσικός διάλογος εμφανίζει μια πιο επεξεργασμένη ρητορική δομή σε σχέση με τα προηγούμενα κομμάτια. Το αφηγηματικό μέρος (00:00-00:56) εισάγει τυχαίους ήχους σε μια σύσταση ήχων με τονικά χαρακτηριστικά, η οποία δεν αλλάζει κατά τη διάρκεια του κομματιού. Το διαιρετικό μέρος (00:57-03:04) επεξεργάζεται τους ήχους που είχαν τεθεί στο αφηγηματικό μέρος, σε μια μη οργανωμένη δομή. Στο αντιφατικό μέρος (03:04-04:30) το ρυθμικό μοτίβο που δημιούργησε η σύσταση τονικών ήχων αλλάζει. Υπάρχει μια συνεχής ακολουθία αλλαγής των ήχων σε θορύβους, η οποία μπορεί να γίνει αντιληπτή και ως μια αντίφαση προς τη θεματική ιδέα του κομματιού. Στο συνοπτικό μέρος (04:31-05:05), ο μουσικός διάλογος επαναλαμβάνει και καταλήγει με το θεματικό υλικό που έθεσε στην αρχή του κομματιού, στο αφηγηματικό μέρος.

#### 5) *Mutations* (Jean-Claude Risset, 1969)

Η ρητορική πρακτική φαίνεται να είναι πιο ξεκάθαρη και πιο συναφής στο έργο *Mutations* (Jean-Claude Risset) (Παράρτημα Γ, Πίνακας 2 και Παράρτημα Δ, Σχήμα 5). Η έναρξη του κομματιού περιλαμβάνει υψηλής συχνότητας μεταλλικούς ήχους με ατάκα. Το αφηγηματικό μέρος (00:11-00:29) εισάγει ένα μοτίβο από μεταλλικούς ήχους. Το διαιρετικό μέρος (00:30-02:33) αναπτύσσει το θεματικό μοτίβο, επεξεργάζεται τους ήχους σε δυναμικές, ηχοχρώματα και τονικά ύψη. Χρησιμοποιώντας αφαιρετικές και προσθετικές μεθόδους σύνθεσης, ο μουσικός διάλογος τονίζει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του ήχου. Στο αντιφατικό μέρος (02:33-04:36) είναι εμφανής η ακολουθία μετατροπής των ήχων σε θορύβους. Οι πηγές του ήχου γίνονται μη αναγνωρίσιμες, αφού οι ήχοι μετατρέπονται σε δυναμικές, τονικά ύψη και ηχοχρώμα έτσι ώστε να διαμορφώσουν τεχνητές συστάσεις και περιβάλλοντα. Οι ήχοι αυτοί τείνουν να αποκτήσουν παρόμοιο τονικό ύψος και ηχοχρώμα σε αντίθεση με τον υπόλοιπο μουσικό διάλογο, στον οποίο καθιερώνεται ένα πολυτονικό περιβάλλον.

#### 6) *Hibiki-Hana-Ma* (Iannis Xenakis, 1970)

Μια διαφορετική προσέγγιση στη ρητορική είναι εμφανής στο έργο *Hibiki-Hana-Ma* (Iannis Xenakis) (Παράρτημα Γ, Πίνακας 2 και Παράρτημα Δ, Σχήμα 6), όπου οι υψηλής συχνότητας, μακρόσυρτοι και στατικοί ήχοι μετατρέπονται σε μη αναγνωρίσιμες ηχητικές πηγές. Παρατηρείται ένα ηλεκτρονικό περιβάλλον το οποίο εξελίσσεται στο χρόνο σε διαφορετικά τεχνητά περιβάλλοντα, με μια ακολουθία μετατροπής του ήχου σε θόρυβο. Το έργο φαίνεται να ακολουθεί τη βασική ιδέα της ρητορικής, θέτοντας και αναπτύσσοντας ένα μουσικό θέμα-ιδέα. Ο μουσικός διάλογος δεν ακολουθεί όλα τα μέρη της ρητορικής δομής, πληρεί όμως τα βασικά δομικά χαρακτηριστικά του αφηγηματικού μέρους, του διαιρετικού και του αφηγηματικού μέρους. Στο αφηγηματικό μέρος (00:00-00:34) ο μουσικός διάλογος εισάγει μια σύσταση από ήχους μεταλλικής χροιάς. Αυτή η μεταλλική σύσταση αναπτύσσεται, περνώντας μέσα από πολλά διαφορετικά ηχοχρώματα, τονικά ύψη και δυναμικές στο διαιρετικό μέρος (00:35-03:09). Στο αντιφατικό μέρος (03:10-04:39) ένα αντιμαχόμενο, έντονο σε δυναμικές και διαφορετικού ρυθμικού μοτίβου και

μουσικού ύφους θεματικό υλικό εισάγεται και αναπτύσσεται σε αντίθεση με το βασικό θεματικό υλικό του κομματιού.

Είναι, με άλλα λόγια, εμφανές ότι τα έργα από την εποχή της *musique concrete* και της *electronische Music*, ταυτόχρονα με την έρευνα για τις δυνατότητες επεξεργασίας του ήχου, εμβάθυναν στη μακροδομή της σύνθεσης, η οποία φαίνεται να αναφέρεται σε βασικές ρητορικές πρακτικές εισαγωγής και ανάπτυξης ενός θέματος. Η ανάληψη περισσότερο εκλεπτυσμένων και ολοκληρωμένων διαδικασιών μακροδόμησης των συνθέσεων ακολούθησε αρκετά αργότερα.

Σε έργα πιο σύγχρονων συνθετών ηλεκτροακουστικής μουσικής, η ρητορική δομή φαίνεται να εξελίσσεται, σε πολλές περιπτώσεις πιο ξεκάθαρα και σε μεγαλύτερο βαθμό. Η ανάπτυξη των τεχνικών επεξεργασίας και σύνθεσης στην ηλεκτροακουστική μουσική επιφέρει υποσυνείδητα την εισαγωγή της ρητορικής θεωρίας και πράξης. Παρακάτω θα συζητηθούν παραδείγματα τέτοιων ηλεκτροακουστικών συνθέσεων που υιοθετούν (ακούσια) την ρητορική δομή.

#### 7) *Tumbler* (Alejandro Viñao, 1989)

Το έργο *Tumbler* (Alejandro Viñao) (Παράρτημα Γ, Πίνακας 2 και Παράρτημα Δ, Σχήμα 7) αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα κομματιού που ακολουθεί αυστηρά τη ρητορική δομή. Ο μουσικός διάλογος βασίζεται σε ένα μελωδικό μοτίβο που εισάγεται και αργότερα αναπτύσσεται και εξελίσσεται, υποστηρίζεται και αντικρούεται και τέλος επαναλαμβάνεται και αναδομείται στο τέλος της σύνθεσης. Τονίζονται ιδιαίτερα ήχοι μεταλλικοί σε χροιά, ξύλινοι κρουστικοί και ήχοι από βιολί στην φυσική τους κατάσταση, ενώ αργότερα μετατρέπονται σε τεχνητούς ήχους μέσω ηλεκτρονικών διαδικασιών. Το τονικό ύψος των ήχων, ακόμα και των επεξεργασμένων, επικρατεί και θεωρείται ο πιο σημαντικός παράγοντας επεξεργασίας στη ροή του μουσικού κομματιού. Οι αρμονικές δομές και τα διάφορα ρυθμικά μοτίβα συνοδεύουν τις πολλές μελωδικές παραλλαγές του μοτίβου. Η επεξεργασία των ήχων από συμβατικά όργανα καταλήγει σε ένα καθαρά ηλεκτροακουστικό περιβάλλον στο οποίο δεν αναγνωρίζονται πλέον οι ηχητικές πηγές. Το έργο παρουσιάζεται να είναι περισσότερο συμβατικό (μάλλον «κλασικό»), πιθανόν λόγω της επιρροής του συνθέτη από την κλασική του παιδεία. Πιθανόν αυτός να είναι και ο λόγος για τον οποίο η μουσική του φαίνεται να ακολουθεί τη ρητορική δομή. Η διαδοχική ακολουθία των διαφορετικών μερών της ρητορικής δομής είναι επιτυχημένη, με τη χρήση σιωπών που μεσολαβούν μεταξύ των μερών, πράγμα το οποίο προετοιμάζει και αυξάνει την ένταση για το άγνωστο που ακολουθεί στον μουσικό διάλογο, και με τη χρήση ενός κοινού ήχου μεταξύ δύο ή περισσότερων μερών, ο οποίος κάνει δυνατή την ομαλή συνέχιση από το ένα μέρος στο άλλο, προσδίδοντας μια φυσικότητα στην αλλαγή των μερών θέτοντας το ένα ως άμεση συνέπεια του άλλου.

#### 8) *Artifices* (Francis Dhomont, 1989)

Το έργο *Artifices* (Francis Dhomont) (Παράρτημα Γ, Πίνακας 2 και Παράρτημα Δ, Σχήμα 8) είναι άλλο ένα ηλεκτροακουστικό έργο το οποίο ακολουθεί βήμα-βήμα όλα τα μέρη της ρητορικής δομής εκτός από το τελευταίο, την σύνοψη. Αυτό σημαίνει ότι στο κομμάτι δεν υπάρχει επανάληψη της βασικής ιδέας που τέθηκε στην αρχή του μουσικού διαλόγου, και με αυτόν τον τρόπο, σύμφωνα με τη ρητορική, η δομή αλλά και η αισθητική του έργου δεν ολοκληρώνονται. Ο μουσικός διάλογος

ξεκινάει με το να δομήσει συστάσεις ήχων και ηχοχρώματα τα οποία δεν έχουν κανένα κοινό στοιχείο με τα αντίστοιχα που χρησιμοποιεί για να κλείσει το κομμάτι. Δεν επιτυγχάνεται με αυτόν τον τρόπο η αίσθηση της πληρότητας του μουσικού έργου, κι έτσι ο μουσικός διάλογος θα μπορούσε να θεωρηθεί ημιτελής. Καθώς οι συστάσεις ήχων και τα ηχοχρώματα εναλλάσσονται, ακολουθώντας το καθένα διαφορετικό σχήμα και φόρμα, τίποτα δεν υποδεικνύει πότε, ή πως, θα τελειώσει το κομμάτι. Θα μπορούσε κάλλιστα να συνεχίσει να εξελίσσεται. Δεν δημιουργείται δηλαδή η αίσθηση του τέλους είτε ακουστικά είτε δομικά σε αυτό το έργο. Ο μουσικός διάλογος χρησιμοποιεί μια διαδικασία συνεχούς εξέλιξης των ηχητικών συστάσεων, μέσα από συμπαγείς δομές. Ο στόχος του συνθέτη είναι να μεταβεί από περιβάλλοντα που περιγράφουν πρωτόγονους τρόπους ανάματος φωτιάς, σε σύγχρονα περιβάλλοντα που κάνουν χρήση λείζερ για τον ίδιο σκοπό. Παρόλα αυτά ο μουσικός διάλογος δεν καταφέρνει να επιτύχει την ολοκλήρωση αυτής της ιδέας, αλλά αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο για περαιτέρω ανάπτυξη. Ενώ το θεματικό υλικό αναπτύσσεται, αυτό γίνεται κατά τρόπο, που σε παρόμοια κατάσταση σε μια ρητορική ομιλία θα λέγαμε ότι ο ακροατής αντιλαμβάνεται την εισαγωγή ενός θέματος και την ανάπτυξή του, αλλά δεν καταλήγει σε κάποιο συμπέρασμα από την όλη ανάλυση του θέματος, μιας και ο ομιλητής δεν συνοψίζει, βγάζοντας κάποιο συμπέρασμα, αφήνοντας έτσι τον ακροατή με την αίσθηση ότι η υπόθεση που έκανε ο ομιλητής ήταν εξ' αρχής ημιτελής.

Οι περισσότερες από τις κλασικές φόρμες της μουσικής, για παράδειγμα η σονάτα, η συμφωνία, η φούγκα, ακολουθούν παρόμοια «κυκλική» δομή με αυτήν της ρητορικής. Τις περισσότερες δηλαδή φορές εκθέτουν ένα θέμα, το αναπτύσσουν προβάλλοντας επιχειρήματα υπέρ και κατά αυτού, και τελικά το επαναλαμβάνουν σε διαφορετική δομή ή σύσταση, επιτυγχάνοντας να προσδώσουν στον ακροατή την αίσθηση της ολοκληρωμένης ανάπτυξης του θέματος και να τον κρατήσουν σε εγρήγορση πνεύματος και αισθήσεων. Το μουσικό θέμα με αυτόν τον τρόπο έχει αναπτυχθεί πλήρως. Δεν υπάρχει περιθώριο για περαιτέρω ανάπτυξη του θέματος, τουλάχιστον επί του παρόντος.

#### 9) *Fast Forward* (Eric Chasalow, 1988)

Το έργο *Fast Forward* (Eric Chasalow) (Παράρτημα Γ, Πίνακας 2 και Παράρτημα Δ, Σχήμα 9) είναι άλλο ένα κομμάτι το οποίο αναπτύσσει όλα τα μέρη της ρητορικής δομής δίνοντας περισσότερη έμφαση στο αντιφατικό μέρος. Ο μουσικός διάλογος εκφράζει τα αντιφατικά προς το θεματικό υλικό επιχειρήματα. Αν και το κομμάτι ακολουθεί όλα τα στάδια της ρητορικής δομής Ο μουσικός διάλογος δεν δίνει την αίσθηση ότι ολοκληρώνεται. Όλα τα μέρη δεν αναπτύχθηκαν ισάξια οπότε και δεν εκπλήρωσαν το σκοπό τους μέσα στο μουσικό διάλογο. Επιπρόσθετα η ενέργεια που συσσωρεύτηκε στο αντιφατικό μέρος, και αναπαριστά κατά κάποιο τρόπο τα αντίθετα προς το θεματικό υλικό επιχειρήματα, δεν διοχετεύεται σε επίπεδο μουσικής κλιμάκωσης. Με άλλα λόγια ο μουσικός διάλογος δεν φαίνεται να αντιμετωπίζει και να ανατρέπει τα αντιφατικά προς το θέμα επιχειρήματα, με αποτέλεσμα να μην επικρατεί και να μην καθιερώνεται το θεματικό υλικό στο τέλος του κομματιού.

#### 10) *Pins* (Paul Koonce, 1996)

Αντίθετα, το έργο *Pins* (Paul Koonce) (Παράρτημα Δ, Σχήμα 10) είναι ένα κομμάτι που ακολουθεί σχεδόν αυστηρά τη δομή της ρητορικής με όλα τα μέρη

παρόντα και ανεπτυγμένα πλήρως. Ο μουσικός διάλογος παράγει ένα τέλεια ισορροπημένο μουσικό επιχείρημα υιοθετώντας την ρητορική πρακτική.

#### 11) *Masks of Eternity* (Diane Thome, 1994)

Επίσης, στο έργο *Masks of Eternity* (Diane Thome) (Παράρτημα Γ, Πίνακας 2 και Παράρτημα Δ, Σχήμα 11) η ανάλυση της δομής μπορεί εύκολα να ακολουθήσει το ρητορικό ιδεώδες, θεωρώντας υποθετικά ότι τα τέσσερα διαφορετικά μέρη της σύνθεσης αποτελούν ένα ενοποιημένο μέρος. Όλα τα μέρη της ρητορικής είναι παρόντα, αλλά όχι σε πλήρη ανάπτυξη, ή με τη σειρά που υπαγορεύει η ρητορική δομή. Εάν ένα μέρος δεν βρίσκεται στη θέση που θα έπρεπε σύμφωνα με τη ρητορική, δεν ικανοποιεί το σκοπό του, και πιθανόν αναπαριστά κάτι διαφορετικό μέσα στο μουσικό διάλογο. Παρόλα αυτά, ο μουσικός διάλογος ξεκινάει με την έναρξη και την αφήγηση και τελειώνει με την σύνοψη, γεγονός που συμβάλλει στην ολοκλήρωση της ρητορικής «κυκλικής» δομής. Αντίθετα, το αποδεικτικό μέρος του θεματικού υλικού φαίνεται να μην υπάρχει ή να είναι τοποθετημένο σε διαφορετικό σημείο χρονικά στην εξέλιξη του μουσικού διαλόγου, κι όχι μετά το διαιρετικό μέρος. Αυτό το γεγονός εξασθενεί το μουσικό επιχείρημα, σύμφωνα πάντα με τη ρητορική.

#### 12) *Vox-5* (Trevor Wishart, 1986)

Το έργο *Vox-5* (Trevor Wishart) (Παράρτημα Γ, Πίνακας 2 και Παράρτημα Δ, Σχήμα 12) είναι επίσης ένα κομμάτι με συμπαγή δομή που μπορεί να αναλυθεί με βάση το ρητορικό ιδεώδες. Το κομμάτι περιλαμβάνει σχεδόν όλα τα μέρη της κλασικής ρητορικής δομής. Αν και δεν προσελκύει την προσοχή μας με κάποιον έντονο ήχο στην έναρξη, τα επεξεργασμένα ηχητικά συμβάντα που ακολουθούν είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακά. Το γεγονός ότι δεν υπάρχει έναρξη στην αρχή του κομματιού, οφείλεται πιθανόν, στο γεγονός ότι το έργο αυτό είναι το πέμπτο σε μια σειρά συνθέσεων που αποτελούν μια ευρύτερη σύνθεση που ονομάζεται *Vox*. Η συνολική σύνθεση δεν ξεκινάει από το συγκεκριμένο έργο αλλά από το *Vox-1* το οποίο πιθανόν να εμπεριέχει το μέρος της έναρξης.

#### 13) *Any Resemblance is Purely Coincidental* (Charles Dodge, 1980)

Το έργο *Any Resemblance is Purely Coincidental* (Charles Dodge) (Παράρτημα Γ, Πίνακας 2 και Παράρτημα Δ, Σχήμα 13) δεν είναι ένα από τα έργα που ακολουθούν όλα τα μέρη της ρητορικής δομής. Αυτό γίνεται εμφανές αν παρατηρήσουμε την εξέλιξη του μουσικού διαλόγου. Η μουσική εκθέτει ένα θέμα, το αναπτύσσει και το επαναλαμβάνει με σκοπό να το καθιερώσει. Παρόλα αυτά δεν παρουσιάζει κάποια απόδειξη, ή κάποιο αντιφατικό επιχείρημα πάνω στο θέμα, ή ακόμα δεν θέτει τα μέρη με τη σειρά που προτείνεται από τη ρητορική. Για το λόγο αυτό ο μουσικός διάλογος μπορεί να θεωρηθεί ημιτελής.

#### 14) *Wind Chimes* (Denis Smalley, 1987)

Αντίθετα, θεωρώντας τη δομή του έργου *Wind Chimes* (Denis Smalley) (Παράρτημα Γ, Πίνακας 2 και Παράρτημα Δ, Σχήμα 14) είναι φανερό ότι έχει επέλθει πλήρης ανάπτυξη αλλά και περαιτέρω εξέλιξη της ρητορικής φόρμας. Σύμφωνα με τη ρητορική, το κομμάτι φαίνεται να χωρίζεται σε δύο μεγάλες ενότητες: Α) ένα ευρύτερο αφηγηματικό μέρος, στο οποίο εισάγονται για πρώτη φορά όλες οι

θεματικές ενότητες του κομματιού, και Β) ένα ευρύτερο διαιρετικό μέρος, όπου όλες οι θεματικές ενότητες που τέθηκαν στο Α μέρος αναπτύσσονται και αναλύονται περαιτέρω. Το κομμάτι στο σύνολό του ακολουθεί τη ρητορική δομή. Επιπρόσθετα, φαίνεται να την επεκτείνει, καθώς επεξεργάζεται περισσότερο τη δομή αυτή και την εξελίσσει σε μια πιο ολοκληρωμένη και διευρυμένη φόρμα δομημένου μουσικού διαλόγου. Λεπτομερέστερα, το κομμάτι στην Α ενότητα ακολουθεί ακριβώς τη ρητορική δομή θέτοντας και αναπτύσσοντας όλα τα μέρη της. Με το που φτάνει στο τελευταίο μέρος της σύνοψης, αντί να τελειώσει, ο μουσικός διάλογος αρχίζει ξανά από την αρχή. Κάθε ένα από τα μέρη της ρητορικής που τίθενται στην ενότητα Α, αναπτύσσεται περαιτέρω και ακολουθώντας την ίδια σειρά, διαμορφώνουν μια νέα ενότητα Β, η οποία περιλαμβάνει και πάλι όλα τα μέρη της ρητορικής σε ευρύτερη ανάπτυξη (Παράρτημα Γ, Πίνακας 1).

#### 15) *Six Fantasies on a Poem by Thomas Campion* (Paul Lansky, 1978)

Ενδυναμώνοντας την αναφορά μας στη ρητορική δομή, το έργο *Six Fantasies on a Poem by Thomas Campion* (Paul Lansky) (Παράρτημα Γ, Πίνακας 2 και Παράρτημα Δ, Σχήμα 15) συντέθηκε σύμφωνα με το αρχαίο Ελληνικό ιδεώδες ότι το ποιητικό μέτρο καθορίζει το μουσικό μέτρο, αφού η όλη σύνθεση βασίζεται στη μελοποίηση ενός ποιήματος.

Η ίδια άποψη επικρατούσε και στην Μπαρόκ εποχή, όπου ο τονισμός και το μέτρο του λόγου καθόριζαν το είδος του μέτρου και του ρυθμού της μουσικής. Το επιχείρημα αυτό απορρέει από την αρχαία Ελληνική τραγωδία, που αποτελούσε ένα πλήρες και συνδυαστικό σύνολο λόγου και μουσικής. Ο συμβολισμός της μουσικής προς τα λόγια του ποιήματος είναι εμφανής σε αυτή τη σύνθεση, για παράδειγμα στο σημείο όπου η φωνή προφέρει τη λέξη συγχορδία («chorde») η μουσική ταυτόχρονα δημιουργεί μια συγχορδία. Επίσης χρησιμοποιούνται μουσικές μεταφορές για την μίμηση ιδεών και περιβαλλόντων, γεγονός που μας παραπέμπει στα ρητορικά ιδεώδη και στη ρητορική δομή. Παρόλα αυτά, αυτή καθαυτή η δομή του κομματιού αν και εμπεριέχει όλα τα μέρη της ρητορικής δομής, δεν τα τοποθετεί στη σωστή σειρά, με αποτέλεσμα να δίνεται η εντύπωση ότι ο μουσικός διάλογος δεν είναι πλήρης - θεωρώντας ότι όλα τα μέρη της σύνθεσης διαμορφώνουν μια ολική ενότητα.

#### 16) *Η Αλληγορία των Ωρών* (Χάρης Ξανθουδάκης, 1987)

Το έργο *Η Αλληγορία των Ωρών* (Χάρης Ξανθουδάκης) (Παράρτημα Γ, Πίνακας 2 και Παράρτημα Δ, Σχήμα 16), αν και δεν περιλαμβάνει όλα τα μέρη της ρητορικής δομής, δίνει το αίσθημα ολοκλήρωσης του μουσικού διαλόγου ακολουθώντας μια βασική κυκλική δομή ανάπτυξης. Τα μέρη που αναπτύσσει θέτονται με τη σειρά που ορίζει η ρητορική δομή. Ξεκινώντας λοιπόν ο μουσικός διάλογος από την έναρξη, προχωράει στην εισαγωγή του μουσικού θέματος στο αφηγηματικό μέρος και κατόπιν στην ανάπτυξη των επιχειρημάτων που στηρίζουν και αντιπαραθέτουν το θέμα, χωρίς όμως να το ανατρέπουν, σε ένα διαιρετικό μέρος που χωρίζεται σε τρία διαφορετικού ύφους υπομέρη. Ο μουσικός διάλογος καταλήγει με την σύνοψη επαναλαμβάνοντας βασικές μουσικές ακολουθίες που τέθηκαν κατά τη διάρκεια ανάπτυξης του έργου. Η κυκλική δομή που ακολουθείται από το μουσικό διάλογο είναι μια «κλασική φόρμα» συχνά σε χρήση στην συμβατική μουσική (π.χ. σονάτα, φούγκα) και στοχεύει στο να εδραιώσει και να αναπτύξει μια μουσική ιδέα, με τρόπο ώστε να γίνει αντιληπτή και κατανοητή από το ακροατήριο και με απώτερο σκοπό την απομνημόνευσή της από αυτό. Στη συγκεκριμένη περίπτωση αν και δεν

αναπτύσσονται όλα τα μέρη του μουσικού διαλόγου ώστε να θεωρηθεί ολοκληρωμένος και λειτουργικός σύμφωνα με τη ρητορική θεωρία, ο μουσικός διάλογος καταφέρνει να δώσει την αίσθηση της ολοκλήρωσης αφού ακολουθεί τα πιο βασικά μέρη της ρητορικής για την ανάπτυξη και κατανόηση του μουσικού θέματος: Την έναρξη, την αφήγηση, τη διαίρεση και την σύνοψη. Οι σιωπές που μεσολαβούν μεταξύ των διαφορετικών μερών ανάπτυξης του μουσικού διαλόγου αποτελούν βοηθητικά στοιχεία για τον διαχωρισμό του έργου και τον ορισμό των μερών ανάπτυξης με βάση τη ρητορική.

#### 17) *Θεωφανώ II* (Μιχάλης Αδάμης, 1971)

Το έργο *Θεωφανώ II* (Μιχάλης Αδάμης) (Παράρτημα Γ, Πίνακας 2 και Παράρτημα Δ, Σχήμα 17) αναπτύσσει εκτενώς τα περισσότερα μέρη της ρητορικής διάταξης και στην προτεινόμενη, από τη ρητορική, σειρά. Η εξέλιξη των ήχων και των περιβαλλόντων γίνονται αβίαστα και φυσικά δημιουργώντας μια συνοχή στη δομή και στην ανάπτυξη των μουσικών επιχειρημάτων. Παρόλα αυτά, ο μουσικός διάλογος παραλείπει το μέρος της έναρξης και της σύνοψης. Το γεγονός αυτό δίνει την εντύπωση στον ακροατή, ότι το έργο αποτελεί κάποιο ενδιάμεσο μέρος μιας μεγαλύτερης σύνθεσης, αφού δεν προετοιμάζει τον ακροατή για την έναρξή του και δεν συνοψίζει, καταλήγοντας σε ένα μεστό συμπέρασμα, στο τέλος του έργου. Ο ακροατής αφήνεται σε σύγχυση και το θέμα δεν εδραιώνεται, παρά σχεδόν ανατρέπεται, ενώ επικρατεί μια τροποποιημένη έκδοσή του, σε ένα ηχητικό περιβάλλον περισσότερο ανατρεπτικό προς αυτό. Η αίσθηση του τέλους δεν δίνεται αφήνοντας τον ακροατή σε αναμονή για κάτι το οποίο θα συνεχίσει να εξελίσσεται.

#### 18) *Παραλλαγές των Παραλλαγών* (Ανδρέας Μνιέστρης, 2001)

Τέλος το έργο *Παραλλαγές των Παραλλαγών* (Ανδρέας Μνιέστρης) (Παράρτημα Γ, Πίνακας 2 και Παράρτημα Δ, Σχήμα 18) αναπτύσσει το θεματικό του υλικό σε μια δομική ακολουθία η οποία ταυτίζεται με τη ρητορική δομή, παραλείποντας όμως το μέρος της αντίφασης. Πιο αναλυτικά, το έργο περιλαμβάνει έναρξη, αφήγηση, διαίρεση και απόδειξη της μουσικής ιδέας, ενώ η σύνοψη στο τέλος του κομματιού ολοκληρώνει την ανάπτυξη και εδραιώνει το μουσικό θέμα. Οι αναφορές της σύνθεσης σε συμβατική μουσική, και οι μετατροπές στις οποίες υπόκειται η συμβατική μελωδική γραμμή, η οποία αποτελεί και μέρος της βασικής μουσικής ιδέας, παραπέμπουν σε παραλλαγές μελωδικού μοτίβου, όπως αυτό δομείται στη συμβατική μουσική. Τα διαφορετικά μέρη της ρητορικής δομής, είτε χωρίζονται μεταξύ τους με σιωπή, είτε το ένα αποτελεί φυσική εξέλιξη και ακολουθία του άλλου. Το γεγονός ότι δεν υπάρχει αντιφατικό μέρος στη σύνθεση, δεν φαίνεται να επηρεάζει την μουσική εκφραστικότητα και τον απόηχο που έχει το έργο στον ακροατή. Η πλήρης ανάπτυξη και απόδειξη της μουσικής ιδέας στο ακροατήριο και τελικά το μουσικό συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει με δυναμισμό και ένταση ο μουσικός διάλογος, δίνουν στον ακροατή την αίσθηση της ολοκλήρωσης και της πληρότητας, εκπληρώνοντας το σκοπό του έργου – να παρουσιάσει μια ομαλή συνύπαρξη μελωδικής συμβατικής μουσικής και ηλεκτροακουστικού περιβάλλοντος μέσα από συνεχόμενες παραλλαγές και των δύο.

Τα μουσικά παραδείγματα που τέθηκαν παραπάνω, αναλύθηκαν ανεξάρτητα από τις προθέσεις των συνθετών τους, και ανεξάρτητα από τις πολύπλοκες και εξελιγμένες τεχνικές επεξεργασίας και σύνθεσης που χρησιμοποιούν. Παρόλα αυτά



αποδεικνύεται ότι έχουν κάποια στοιχεία κοινά, όπως επίσης και ότι ακολουθούν παρόμοιες διαδικασίες δόμησης και έκφρασης των διαφορετικών μουσικών ιδεών και θεμάτων. Τα μουσικά επιχειρήματα, που διαφαίνονται σε πολλές ηλεκτροακουστικές συνθέσεις, μπορούν να καταγραφούν και να ορισθούν από το αρχέτυπο της ρητορικής, καθώς η χρήση τους και η σημασία τους στο μουσικό διάλογο, θα εξηγηθεί και θα αναπτυχθεί περαιτέρω σε σχέση με το ηλεκτροακουστικό μέσο.

Παρόλα αυτά, το γεγονός παραμένει ότι η μακροδομική προσέγγιση πολλών ηλεκτροακουστικών συνθέσεων δεν υποδεικνύει καμία σχέση με την αρχαία ρητορική πρακτική. Για παράδειγμα, το έργο *Chiaroscuro* (Francis Dhomont) αν και τραβάει την προσοχή μας με μια αρκετά έντονη έναρξη, χωρίζεται σε πολλά διαφορετικά μέρη καθένα από τα οποία εισάγει καινούργιο θεματικό υλικό στον μουσικό διάλογο, και τα οποία τελικά αναπτύσσονται περαιτέρω. Η δομή μας παραπέμπει σε μια ακολουθία αφηγηματικών και διαιρετικών μερών, όπως αυτά περιγράφονται από τη ρητορική, και σύμφωνα με την οποία κάτω από αυτές τις συνθήκες ο μουσικός διάλογος δεν αναπτύσσεται πλήρως και δεν ολοκληρώνεται.

Μια παρόμοια προσέγγιση του μουσικού διαλόγου στην μακροδομή του κομματιού γίνεται και στο έργο *The Gates of H.* (Ludger Brummer) όπου η πολύ χαρακτηριστική έναρξη, σύμφωνα με τα ρητορικά πρότυπα, τίθεται στην αρχή του κομματιού και στη συνέχεια ο μουσικός διάλογος υιοθετεί τελείως διαφορετικές διαδικασίες ανάπτυξης σε σχέση με τη ρητορική.

#### **2.4 Στατιστική επεξεργασία αποτελεσμάτων της ανάλυσης των ηλεκτροακουστικών έργων.**

Από τα 18 συνολικά έργα ηλεκτροακουστικής μουσικής, που αναλύθηκε η μορφολογία τους και διερευνήθηκε η ύπαρξη ρητορικών στοιχείων δομής και μουσικής έκφρασης σε αυτά, καταλήξαμε στα εξής αποτελέσματα:

Τα διαφορετικά έργα ηλεκτροακουστικής μουσικής ακολουθούν μια μεθοδολογία δόμησης των μουσικών συμβάντων και ιδεών τους, που αποτελεί μια διαφοροποιημένη μορφή της ρητορικής διάταξης. Τα περισσότερα έργα ακολουθούν μια μέθοδο δόμησης που βασίζεται σε στοιχεία που έχουν χαρακτήρα εναρκτήριο, εκθετικό και αναπτυξιακό. Είναι επίσης πολύ συχνός ο εντοπισμός και άλλων μουσικών στοιχείων που έχουν χαρακτήρα συνοπτικό ή και καταληκτικό. Οι περισσότερες η/α συνθέσεις περιλαμβάνουν όλα σχεδόν τα μέρη της ρητορικής δομής. Άλλα πάλι εξελίσσουν ακόμη περισσότερο τη ρητορική δομή (Σχήμα 14), ενώ άλλα ακολουθούν μια τελείως διαφορετική δομή από αυτή της ρητορικής (Παράρτημα Δ, Σχήματα 1-18).

Πιο συγκεκριμένα:

- Η σειρά των μερών της μουσικής δομής ακολουθεί αυτή της ρητορικής δομής σε ποσοστό 83,3%. Ανεξάρτητα εάν παραλείπεται κάποιο μέρος της ρητορικής δομής, τα υπόλοιπα συνεχίζουν να ακολουθούν τη φυσική σειρά που προτείνεται από τη ρητορική. Τα μέρη που δεν παραλείπονται ποτέ από το μουσικό διάλογο είναι αυτό της Αφήγησης και της Διαίρεσης. Η έκθεση και η ανάπτυξη του θέματος θεωρούνται τόσο από τη ρητορική όσο και από τους ηλεκτροακουστικούς συνθέτες βασικά στοιχεία δομής για τη διαμόρφωση οποιασδήποτε σύνθεσης λόγου και έργου.
- Τα ποσοστά ύπαρξης των μερών της ρητορικής δομής στο μουσικό διάλογο όλων των ηλεκτροακουστικών συνθέσεων που αναλύθηκαν καταγράφονται ως εξής:

Έναρξη 72%, Αφήγηση 100%, Διαίρεση 100%, Απόδειξη 61%, Αντίφαση 67%, Σύνοψη 67% (Παράρτημα Δ, Σχήμα 24).

- Σε ένα μεγάλο ποσοστό το πέρασμα από το ένα μέρος της μουσικής δομής στο επόμενο γίνεται με εμφανή τρόπο, όπως η μεσολάβηση σιωπής, ή η ενεργειακή αλλαγή του ηχητικού περιβάλλοντος. Τα ποσοστά ύπαρξης σιωπής μετά την ανάπτυξη κάθε ενός από τα διαφορετικά μέρη της ανάπτυξης του μουσικού διαλόγου καταγράφονται ως εξής: Σιωπή μετά την Έναρξη 61%, σιωπή μετά την Αφήγηση 55%, σιωπή μετά τη Διαίρεση 22%, σιωπή μετά την Απόδειξη 11%, σιωπή μετά την Αντίφαση 11%, σιωπή μετά τη σύνοψη 5% (Παράρτημα Δ, Σχήμα 24).

- Τα ποσοστά διάρκειας των μερών της ρητορικής δομής στο μουσικό διάλογο των ηλεκτροακουστικών συνθέσεων που αναλύθηκαν καταγράφονται ως εξής: Έναρξη 1,3%, Αφήγηση 10,5%, Διαίρεση 46,7%, Απόδειξη 8,5%, Αντίφαση 17,3%, Σύνοψη 14,6% (Παράρτημα Δ, Σχήμα 25).

- Τα ποσοστά διάρκειας της υπάρχουσας σιωπής επί του συνόλου της διάρκειας των ηλεκτροακουστικών έργων, μετά το τέλος ανάπτυξης του κάθε μέρους της ρητορικής δομής καταγράφονται ως εξής: Σιωπή μετά την έναρξη 0,4%, σιωπή μετά την Αφήγηση 0,2%, σιωπή μετά τη Διαίρεση 0,3%, σιωπή μετά την Απόδειξη 0,01%, σιωπή μετά την Αντίφαση 0,009%, σιωπή μετά τη σύνοψη 0,009% (Παράρτημα Δ, Σχήμα 25).

Συμπερασματικά:

- Ο μουσικός διάλογος φαίνεται να δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα, αφιερώνοντας περισσότερο χρόνο, στην ανάπτυξη του θεματικού υλικού της ηλεκτροακουστικής σύνθεσης (στο μέρος της Διαίρεσης). Κατά δεύτερο λόγο δίνεται βαρύτητα στην ανάπτυξη των μουσικών επιχειρημάτων που ανατρέπουν το θεματικό υλικό της ηλεκτροακουστικής σύνθεσης (στο μέρος της Αντίφασης). Ακολουθούν σε έκταση η Σύνοψη, μετά η Αφήγηση, η Απόδειξη του θεματικού υλικού και τελευταία σε έκταση στους μουσικούς διαλόγους έρχεται η Έναρξη.

- Όσον αφορά τις σιωπές που μεσολαβούν των μερών ανάπτυξης του μουσικού διαλόγου, μετά το μέρος της Έναρξης ακολουθεί το μεγαλύτερο ποσοστό σιωπής σε διάρκεια. Ακολουθεί το ποσοστό της σιωπής μετά τη Διαίρεση και αμέσως επόμενη σε διάρκεια είναι η σιωπή που ακολουθεί την Αφήγηση. Σχεδόν καθόλου σιωπή δεν υπάρχει μετά τα μέρη της Απόδειξης και της Αντίφασης. Μετά τη Σύνοψη ακολουθεί πάντα σιωπή αφού υποδηλώνει και το τέλος του ηλεκτροακουστικού έργου. Με την προϋπόθεση ότι η Σύνοψη βρίσκεται στο τέλος του μουσικού διαλόγου, γεγονός που συμβαίνει στο 95% των ηλεκτροακουστικών έργων. Στα έργα όπου η Σύνοψη αποτελεί μεσαίο μέρος ανάπτυξης του μουσικού διαλόγου (π.χ. Σχήμα 14), δεν ακολουθείται από σιωπή.

- Από την συγκριτική ανάλυση των ποσοστών διάρκειας των διαφορετικών μερών ανάπτυξης των ηλεκτροακουστικών διαλόγων παρατηρούμε ότι τα μέρη ανάπτυξης του μουσικού διαλόγου ανταποκρίνονται σε μια ρητορική σκοπιμότητα ύπαρξής τους. Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των μερών της μουσικής δομής τείνουν να ακολουθούν την περιγραφή των χαρακτηριστικών των μερών της ρητορικής δομής.

Η Έναρξη για παράδειγμα, όπως και στη ρητορική δομή, είναι μικρή σε διάρκεια και ανεξάρτητη από το θεματικό υλικό της σύνθεσης, ενώ ακολουθείται από μεγάλη σιωπή, που στην ουσία την αποχωρίζει από το υπόλοιπο έργο. Άρα, ως ρόλος ύπαρξής της μπορεί να αποδοθεί εκείνος της Ρητορικής. Του μέρους δηλαδή της μουσικής δομής που τραβάει την προσοχή του ακροατή και αυξάνει την αναμονή του για την επερχόμενη έκθεση και ανάπτυξη του θεματικού υλικού.

Κατά ανάλογο τρόπο δίνεται βαρύτητα στη ανάπτυξη και πλήρη επεξεργασία του θεματικού υλικού στο μέρος της Διαίρεσης, που είναι και το μεγαλύτερο σε διάρκεια στα περισσότερα ηλεκτροακουστικά έργα.

Πολύ μεγάλη σημασία δίνεται επίσης και στην ανάπτυξη αντιφατικών μουσικών επιχειρημάτων σε σχέση με το θεματικό υλικό, στο μέρος της Αντίφασης.

Εξίσου μεγάλη βαρύτητα δίνεται και στην επισκόπηση όλων των βασικών μουσικών περιβαλλόντων-επιχειρημάτων που ανέπτυξαν το θεματικό υλικό στο μουσικό διάλογο, σε ένα τελικό μέρος αυτό της Σύνοψης. Κατά τη ρητορική η επανάληψη των βασικότερων επιχειρημάτων ανάπτυξης του θέματος και η διαμόρφωση ενός είδους συμπεράσματος στο τέλος μιας ομιλίας θεωρείται σημαντική για την ολοκλήρωση του λόγου και την επίτευξη της επικοινωνίας με το ακροατήριο του οποίου αυξάνεται η αντίληψη και η κατανόηση επί του θέματος.

Το μέρος της έκθεσης του θεματικού υλικού, κατά αναλογία προς τη ρητορική Αφήγηση, είναι ένα μέρος μικρό σχετικά σε διάρκεια και τόσο όσο χρειάζεται για να δηλωθεί απλά και μόνο το θέμα προς ανάπτυξη, χωρίς περαιτέρω επεξεργασία. Το μέρος της Αφήγησης υπάρχει σε όλες τις συνθέσεις. Είναι φυσικό ότι χωρίς θέμα δεν μπορεί να υπάρξει ανάπτυξη και τελικά διάλογος σύμφωνα με τη ρητορική.

Μια τελική παρατήρηση αφορά τις σιωπές που υπάρχουν μεταξύ των μερών της δομής σε κάθε έργο ηλεκτροακουστικής μουσικής. Ενώ μετά τα τρία πρώτα μέρη της ρητορικής δομής οι σιωπές είναι διακριτές και μεγάλης σχετικά διάρκειας, στα τρία τελευταία τείνουν να μην υπάρχουν. Το γεγονός αυτό διευκολύνει τον διαχωρισμό και την παρατήρηση των πρώτων μερών σε αντίθεση με τα τελευταία μέρη, που ο διαχωρισμός τους δυσχεραίνει ακριβώς λόγω της έλλειψης των φυσικών σιωπών που δεν μεσολαβούν συχνά μεταξύ τους.

- Οι μουσικοί συμβολισμοί και οι συμβολικές παραστάσεις, οι μεταφορές και η διαμόρφωση ακολουθιών ήχου, οι μύθοι και οι μιμήσεις, το ποιητικό μέτρο και η δημιουργία εικόνων, οι ρητορικές ερωτήσεις και τα περιβάλλοντα έντονα συσσωρευμένης ενέργειας που δεν διοχετεύεται στο επόμενο περιβάλλον ή στο χρόνο, ο ηχητικός εντυπωσιασμός, είναι όλες ρητορικές τεχνικές που παρουσιάζονται σε όλες σχεδόν τις ηλεκτροακουστικές συνθέσεις. Φιλοσοφικά ιδεώδη και ρητορικές πρακτικές έχουν ήδη ενσωματωθεί στην ηλεκτροακουστική μουσική, αλλά με μη μεθοδικές και συναφείς διαδικασίες και με έναν περισσότερο υποσυνείδητο τρόπο. Οι τεχνικές χειρισμού του χώρου, του χρόνου, του ηχοχρώματος και του τονικού ύψους των ηχητικών περιβαλλόντων είναι αρκετά όμοιες με τις τεχνικές της ρητορική υπόκρισης, δηλαδή τις τεχνικές χειρισμού της ενέργειας, της κίνησης, του τόνου, της έντασης και του ηχοχρώματος του λόγου όπως αυτές ορίζονται από τη ρητορική πρακτική.

## 2.5 Συμπεράσματα του 2<sup>ου</sup> κεφαλαίου.

Είναι εμφανές ότι ρητορικά στοιχεία είναι παρόντα σε πολλές ηλεκτροακουστικές συνθέσεις ενώ αποκτούν παρόμοιους ρόλους και σημασία σε αυτές. Η ρητορική δομή εμφανίζεται και αναπτύσσεται σε πολλές συνθέσεις. Η ιδέα της εισαγωγής και της ανάπτυξης του θεματικού υλικού επικρατεί σε γενικές γραμμές, αλλά με διακυμάνσεις στο ποσοστό επεξεργασίας τους. Η παρουσία σε πολλά έργα της επανάληψης του θεματικού υλικού στο τέλος της σύνθεσης, αποτελεί μια ένδειξη ότι η μουσική τείνει να επικοινωνεί τις ιδέες της στο ακροατήριο, με το να τις επαναλαμβάνει και να τις καθιερώνει, γεγονός που ενισχύει την απομνημόνευση των ιδεών αυτών από το ακροατήριο. Οι μουσικοί συμβολισμοί και οι μεταφορές, που παρουσιάζονται σε πολλές συνθέσεις σχετίζονται με τον κόσμο των αισθήσεων, αφού μέσω αυτών ο συνθέτης διαχειρίζεται διαδικασίες αντίληψης ώστε να γίνουν κατανοητοί, ενώ επεξεργάζεται ταυτόχρονα φιλοσοφικές ιδέες, συναισθήματα, ή γεγονότα. Φιλοσοφικά ιδεώδη και ρητορικές πρακτικές έχουν ήδη ενσωματωθεί στην ηλεκτροακουστική μουσική, αλλά με μη μεθοδικές και συναφείς διαδικασίες και με έναν περισσότερο υποσυνείδητο τρόπο. Η συστηματική εφαρμογή των μεθόδων δόμησης και των φιλοσοφικών θεωριών της ρητορικής στην ηλεκτροακουστική μουσική θα μπορούσαν τελικά να καταλήξουν στην δημιουργία ενός συμπαγούς κώδικα για την κριτική εκτίμηση των δομών και του περιεχομένου, αλλά και ενός κώδικα επικοινωνίας και αντίληψης ιδεών μέσω του ηλεκτροακουστικού μέσου. Η εφαρμογή των ρητορικών μεθόδων θα μπορούσε να αποτελέσει έναν «οδηγό» για τη διαμόρφωση ολοκληρωμένων αισθητικά και τεχνικά ηλεκτροακουστικών συνθέσεων.

Συμπερασματικά μπορούμε να τονίσουμε το πόσο σημαντική είναι η οργάνωση του ηχητικού υλικού που έχει συγκεντρώσει ο συνθέτης όπως και η ταξινόμησή του ώστε να επιτευχθεί ο στόχος για τον οποίο συντίθεται το όλο ηλεκτροακουστικό έργο. Η αιτία ύπαρξης κάθε επιμέρους ηχητικού υλικού αλλά και η ανάπτυξη και εξέλιξή του πρέπει να έχουν μια συγκεκριμένη και ταυτόσημη, ή παρόμοια σκοπιμότητα κατά τη διάρκεια όλου του έργου, ώστε να επιτευχθεί η ευκρίνεια και η μουσική εκφραστικότητα. Η σωστή λοιπόν διάταξη και ανάπτυξη της μακροδομής της ηλεκτροακουστικής μουσικής μπορεί να παραλληλιστεί με τη ρητορική διάταξη και τις προϋποθέσεις που πρέπει να πληρεί αυτή, όπως αναλύθηκε παραπάνω, για την ευκρίνεια της μουσικής και της μνήμης της από το ακροατήριο. Ο τρόπος που συνδέονται τα ηχητικά περιβάλλοντα και συμβάντα στην ηλεκτροακουστική μουσική θεωρείται πολύ σημαντικός για τη διαμόρφωση της μακροδομής της. Πολλές τεχνικές προετοιμασίας και λύσης του ήχου έχουν χρησιμοποιηθεί από συνθέτες ηλεκτροακουστικής μουσικής, όπως η τεχνική της ανάκρουσης, της τριπλής επανάληψης, της επιπρόσθεσης, του χειρισμού ηχητικού ισοκράτη κα. Όλες αυτές οι τεχνικές συμβάλουν στη συνοχή του περιεχομένου και την ευκρίνεια της μουσικής δομής των ηλεκτροακουστικών συνθέσεων και θα αναλυθούν περαιτέρω στο 3<sup>ο</sup> κεφάλαιο.

### 3<sup>ο</sup> Κεφάλαιο

## Ρητορική πρακτική: Σύνθεση ηλεκτροακουστικής μουσικής με τη χρήση της ρητορικής διάστασης επιλεγμένων ηλεκτροακουστικών τεχνικών.

### 3.1 Εισαγωγή.

Τα καλλιτεχνικά κινήματα και οι τεχνοτροπίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα στις εικαστικές τέχνες, φαίνεται να επηρεάζουν, ενώ εφαρμόζονται με μια μικρή χρονική καθυστέρηση, την εξέλιξη της μουσικής. Τα κινήματα, του φοβισμού<sup>14</sup>, του κυβισμού<sup>15</sup> και της τεχνικής του κολλάζ<sup>16</sup>, που οδήγησαν στον φουτουρισμό<sup>17</sup>, τον ντανταϊσμό<sup>18</sup> και τελικά στο σουρεαλισμό<sup>19</sup>, διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση της έννοιας της αφηρημένης τέχνης<sup>20</sup>. Κατ' επέκταση, η μουσική, αφομοιώνοντας τις τάσεις των καιρών, αναπόφευκτα οδηγήθηκε μέσω των κινήματων του εκλεκτισμού<sup>21</sup>, του ιμπρεσιονισμού<sup>22</sup>, του συμβολισμού<sup>23</sup> και του φουτουρισμού, στην ηλεκτροακουστική τέχνη, όπως την βιώνουμε σήμερα. Αναλυτικότερα, η κρίση της τονικότητας<sup>24</sup> στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και η χρήση μικροδιαστημάτων<sup>25</sup>, όπως και η χρήση της τεχνικής του ρυθμικού κυττάρου<sup>26</sup> οδηγεί τη μουσική στο σειραϊσμό<sup>27</sup> στο ξεκίνημα του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Κατασκευάζονται νέα μουσικά όργανα με εκτεταμένες δυνατότητες και εισάγεται η έννοια του ηλεκτρικού οργάνου. Επιπρόσθετα η τεχνική της τυχαιότητας, σε συνδυασμό με την ανάπτυξη της τεχνολογίας και των ηλεκτρονικών υπολογιστών, θέτουν το ξεκίνημα για την καθιέρωση της ηλεκτρονικής μουσικής στα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Στην ηλεκτροακουστική τέχνη, η ελευθερία του συνθέτη στην επιλογή και χρήση τεχνοτροπιών από διαφορετικές περιόδους και κινήματα, αλλά και η απεριόριστη δυνατότητα που έχει στη χρήση της τρέχουσας τεχνολογίας,

<sup>14</sup> Χαρακτηρίζεται από παραμόρφωση και έντονο χρώμα.

<sup>15</sup> Δίνει έμφαση στα φαινόμενα μέσω του χρώματος και παραμελεί τη μορφή.

<sup>16</sup> Διαφορετικά κομμάτια υλικού κολούνται μαζί πάνω στην ίδια βάση. Το κολλάζ ήταν ένα σημαντικό μέσο για τον κυβισμό, τον ντανταϊσμό και την ποπ αρτ.

<sup>17</sup> Στόχος η δημιουργία μουσικής που θα περιλάμβανε τους θορύβους της καθημερινής ζωής. Χαρακτηριστικά του η ταχύτητα, η επιθετικότητα και η εκμηχάνιση.

<sup>18</sup> Απορρίπτει τις παραδοσιακές αντιλήψεις για το τι είναι τέχνη.

<sup>19</sup> Κίνημα που σκόπευε να εκφράσει το υποσυνείδητο, να εξερευνήσει και να αναδημιουργήσει τον κόσμο των ονείρων.

<sup>20</sup> Η τέχνη που πρέπει να είναι μια ξεχωριστή οντότητα χωρίς ευδιάκριτους δεσμούς με τον ορατό κόσμο.

<sup>21</sup> Νέες αρμονικές δυνατότητες, αναζήτηση νέων μουσικών φορμών, μη δυτικές επιρροές.

<sup>22</sup> Εντυπωσιασμός, εστίαση προσοχής στο παρόν και σε οπτικά φαινόμενα.

<sup>23</sup> Έκφραση αφηρημένων ιδεών με σύμβολα.

<sup>24</sup> Η ελεύθερη χρήση της χρωματικής κλίμακας άρχισε να υπονομεύει την τονική μουσική. Ευκολία κίνησης από το ένα κλειδί στο άλλο, η τονικότητα άρχισε σιγά σιγά να εγκαταλείπεται.

<sup>25</sup> Διαστήματα μικρότερα από ένα ημιτόνιο.

<sup>26</sup> Μια τεχνική στην οποία η αρμονική και η μελωδική πλευρά της μουσικής τοποθετούνται σε μια αυστηρή σειρά κανονιστικών επαναλαμβανόμενων ρυθμικών τμημάτων ή περιοδικών δομών. Στα τμήματα αυτά δημιουργούνται η ποικιλία και η ασυμμετρία με την προσθήκη ή αφαίρεση των ρυθμικών μονάδων (Εγκυκλοπαίδεια Grand Larousse, σελ. 197).

<sup>27</sup> Αυστηρή και λογική αναδιάταξη των 12 φθογοσήμων της χρωματικής κλίμακας ώστε να σχηματιστεί η τονική γραμμή των 12 νοτών ή σειρά, που είναι και η βάση του έργου.

διαμορφώνει μια ευρύτερη απόδοση της έννοιας της αφηρημένης τέχνης, όπως αυτή ορίστηκε από τις εικαστικές τέχνες. Η ηλεκτροακουστική μουσική αναβιώνει και χρησιμοποιεί ρητορικές τεχνοτροπίες (π.χ. μεταφορά, συμβολισμό, μύθο, μίμηση, εκφραστική κίνηση και τονισμό κτλ), σε συνδυασμό με τεχνοτροπίες άλλου φιλοσοφικού και τεχνολογικού υπόβαθρου. Τις ρητορικές αυτές τεχνοτροπίες αναζητήσαμε και βρήκαμε στα ηλεκτροακουστικά έργα που αναλύθηκαν στο 2<sup>ο</sup> κεφάλαιο.

Στη συνέχεια θα αναλύσουμε τη ρητορική σημασία και το ρητορικό ρόλο των τεχνοτροπιών που ήδη χρησιμοποιούνται κατά τη διαδικασία σύνθεσης ηλεκτροακουστικής μουσικής και έχουν στόχο την αύξηση της μουσικής εκφραστικότητας, την επικοινωνία με το ακροατήριο και τη μουσική μνήμη.

### **3.2 Η ρητορική διάσταση των ηλεκτροακουστικών τεχνικών σύνθεσης.**

Η χρήση της τεχνολογίας στις διαδικασίες της σύνθεσης έχει αναπτύξει μια στάση πάνω στον τρόπο ακρόασης, που προσεγγίζει τη μουσική περισσότερο ως επίδειξη τεχνικών και τεχνολογικών διεργασιών, παρά ως ακουστική εμπειρία. Οι συνθετικές τεχνικές και οι τεχνικές επεξεργασίας ήχου, που επιλέχθηκαν να χρησιμοποιηθούν για τη σύνθεση των ηλεκτροακουστικών έργων, που θα αναλυθούν παρακάτω, ελέγχθηκαν για την ικανότητά τους να αποκτήσουν ρητορικό ρόλο στη διαδικασία της σύνθεσης των έργων. Μελετάται εάν η ρητορική χρήση των επιλεγμένων τεχνικών σύνθεσης συμβάλλει στη διαμόρφωση ρητορικών δομών, με σκοπό να αυξηθεί η μουσική εκφραστικότητα, η επικοινωνία ιδεών με το ακροατήριο και η μουσική μνήμη. Το αν επιτυγχάνονται οι παραπάνω στόχοι βασίζεται στην αντιληπτική ικανότητα του κάθε ακροατή, που εξαρτάται από την ακουστική εμπειρία του στο ηλεκτροακουστικό μέσο και στην ικανότητά του να αναλύει ακουστικά τη μορφολογία μουσικών έργων.

#### **3.2.1 Η χρήση ρητορικών ιδεών και καλλιτεχνικών τεχνοτροπιών στη σύνθεση ηλεκτροακουστικής μουσικής.**

Όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή του κεφαλαίου αυτού, πολλές από τις τεχνικές σύνθεσης της ηλεκτροακουστικής μουσικής έχουν τις ρίζες τους στην ρητορική. Οι τεχνικές σύνθεσης που χρησιμοποιώ για να συνδέσω αλλά και να αποδώσω με τον καλύτερο και πειστικότερο τρόπο την ρητορική θεωρία και πράξη, είναι :

1) Ο σουρεαλισμός και ειδικότερα η τεχνική αποχωρισμού ενός ήχου από το φυσικό του περιβάλλον και η τοποθέτησή του σε κάποιο άλλο φυσικό, ή τεχνητό περιβάλλον ήχων. Το γεγονός αυτό έχει συνέπειες στο ρόλο και τη σκοπιμότητα του ήχου που αποσπάται, μέσα στο μουσικό διάλογο. Είναι δυνατό να αλλάξει η μικροδομή του αλλά και το νόημα και ο ρόλος που του αποδίδεται μέσα σε αυτό το καινούργιο ηχητικό περιβάλλον. Το στοιχείο αυτό της σουρεαλιστικής τεχνοτροπίας μπορεί να παραλληλιστεί με την τεχνική χειρισμού του νοήματος των λέξεων που κάνουν οι σοφιστές στις ρητορικές τους πρακτικές. Υποστηρίζουν ότι η τεχνική χειρισμού περιεχομένου και νοήματος των λέξεων καταλήγει σε χειρισμό και καθοδήγηση της σκέψης του ακροατηρίου προς μια προκαθορισμένη κατεύθυνση που ο ρήτορας επιθυμεί. Η ορθότητα του νοήματος δεν έχει καμία σημασία αρκεί το ακροατήριο να πεισθεί για αυτήν. Ο τρόπος που δομείται η επιχειρηματολογία για την

απόδειξη της ορθότητας του νέου νοήματος που προσδίδεται σε μια λέξη, ή ιδέα, είναι σημαντικός για την αποδοχή του νοήματος αυτού από το ακροατήριο, και αναλύθηκε ως ρητορική δομή στο δεύτερο κεφάλαιο. Κατά ανάλογο τρόπο πολλές φορές, αν όχι τις περισσότερες, στην ηλεκτροακουστική μουσική οι συνθέτες καλούμαστε να πείσουμε το ακροατήριο για την ορθότητα και τη σκοπιμότητα της ύπαρξης ενός όχι απαραίτητα ρεαλιστικού (ή φυσικού) ήχου στη μουσική σύνθεση (π.χ. έργο DdFfSs). Οι πιο συνηθισμένες τεχνικές επεξεργασίας ήχου που χρησιμοποιώ στις συνθέσεις μου για να εντάξω τους ήχους σε ένα περιεχόμενο και να τους αποδώσω ένα νόημα μέσα στο μουσικό διάλογο, ώστε να μπορέσει ο ακροατής να παρακολουθήσει και να καταλάβει την όλη διαδικασία δόμησης του νέου νοήματος, είναι:

α) η τεχνική *brassage*: κατά την οποία ο διαχωρισμός συνεχόμενων τμημάτων του ήχου και η επανατοποθέτησή τους ώστε να δημιουργηθεί ένας νέος ήχος, αλλάζει τη σύσταση και το νόημα του ήχου στη σύνθεση, με τις ανάλογες ρητορικές προεκτάσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω.

β) η τεχνική *Granular time-stretching* με την επιβράδυνση της διαδοχικής συνέχειας των κόκκων, τελικά δημιουργεί μεμονωμένα ηχητικά γεγονότα, αλλάζοντας επίσης τη σύσταση του ήχου, άρα και το νόημά του στη σύνθεση.

γ) Κατά ανάλογο τρόπο, η τεχνική *Granular ordering* χρησιμοποιείται για να αλλάξει σταδιακά το τονικό ύψος της ακολουθίας των κόκκων αλλάζοντας ταυτόχρονα και τη φασματομορφολογία τους και τελικά σταδιακά ο ήχος απομακρύνεται από την αρχική του σύσταση, το αρχικό του νόημα.

δ) Τέλος η τεχνική της *Granular synthesis* επιτυγχάνει τη συρρίκνωση του φάσματος –όσον αφορά την ταχύτητα και τη δημιουργία ρυθμικού μοτίβου. Για παράδειγμα, η δημιουργία ρυθμού με αφαίρεση συγκεκριμένων κόκκων από ένα ήχο και η τοποθέτησή τους στη σειρά με επανάληψη, μπορεί να συνοδεύσει ρυθμικά συγκεκριμένα περιβάλλοντα ήχων, ή να βοηθήσει στο πέρασμα και στην σύνδεση του ενός περιβάλλοντος προς το άλλο, ή στην εξολοκλήρου δημιουργία κάποιου επιθυμητού περιβάλλοντος. Η δημιουργία ρυθμικών μοτίβων παρατηρείται στα έργα *Rhetoric Cue*, *The Journey of a Dream* και *Choros Ichthyon*.

Οι αλλαγές στη πυκνότητα των κόκκων, μπορούν να μεταλλάξουν τον αρχικό ήχο σε έναν νέο πιο συσσωματωμένο σε ενέργεια και συμπαγή σε δομή, ή σε έναν ήχο που πάει να εξαϋλωθεί και να εξαφανιστεί. Η συμπύκνωση του ήχου και η συμπαγέστερη σύστασή του βοηθάει στην αποδοχή του νοήματός του και του ρόλου του μέσα στη σύνθεση από το ακροατήριο. Επίσης συμβάλλει στην μουσική εκφραστικότητα και τελικά στην ορθοέπεια του μουσικού επιχειρήματος, σύμφωνα με τη ρητορική πρακτική. Σε αντίθετη περίπτωση, ένας ενεργειακά «χαλαρός» ήχος που αποτελείται από αργά επαναλαμβανόμενους κόκκους, τείνει να χάσει το νόημά του μέσα στο μουσικό διάλογο και συμβάλλει στην χαλάρωση της δομής του μουσικού διαλόγου. Πράγμα το οποίο δεν συνιστάται κατά τη ρητορική. Δεν εμφανίζεται ως αρκετά ισχυρό και πειστικό μουσικό επιχείρημα, οπότε είτε χρησιμοποιείται από τους μουσικούς διαλόγους κατά τη διαδικασία δόμησης των ρητορικών επιχειρημάτων που ανατρέπουν το θεματικό υλικό, είτε δεν χρησιμοποιείται καθόλου για αυτόν ακριβώς το λόγο. Η χρήση του, ή μη, ορίζεται από το μέρος της ρητορικής δομής που βρισκόμαστε κατά τη διαδικασία ανάπτυξης του θεματικού υλικού του υπό σύνθεση ηλεκτροακουστικού έργου.

2) Η μεταφορά ως ρητορική τεχνική παίρνει υπόσταση με τη διαδικασία της διαμόρφωσης ακολουθιών μετατροπής ήχων και θορύβων στον ηλεκτροακουστικό μουσικό διάλογο. Η τοποθέτηση όλων των σταδίων μετατροπής του ήχου, ή των πιο σημαντικών σταδίων μετατροπής του, σε μια ακολουθία έχει τεράστιες συνέπειες

στον τρόπο και στο ποσοστό αντίληψης του μουσικού νοήματος από τον ακροατή. Η τεχνική της ρητορικής μεταφοράς συμβάλλει στην συνοχή της δομής του μουσικού διαλόγου, εάν θεωρήσουμε ως μουσικό επιχείρημα την κάθε ηχητική ακολουθία. Η τεχνική της μεταφοράς χρησιμοποιείται στις περισσότερες ηλεκτροακουστικές συνθέσεις που ακολουθούν τη ρητορική δομή και αναλύονται στην παράγραφο 3.3. Περισσότερη ανάλυση για την τεχνική της μεταφοράς, ακολουθεί στην παράγραφο 3.2.2.

3) Η τεχνική της δημιουργίας ενός μύθου έχει ξεκάθαρες ρητορικές καταβολές. Ο μύθος χρησιμοποιείται ως ένας έμμεσος τρόπος να δηλωθεί και να εξηγηθεί μια ιδέα, ή ένα νόημα, που κατά τα άλλα είναι πολύ δύσκολο να ορισθεί με απλά κατανοήσιμα λόγια. Εάν λοιπόν στην ηλεκτροακουστική μουσική θέλω να περάσω ένα νόημα μέσω των ήχων μπορώ να «πλέξω» ένα μύθο. Ο T. Wishart (1996) αναφέρεται στην τεχνική του μύθου διεξοδικά αναλύοντας τις τεχνικές που χρησιμοποιεί στις συνθέσεις του. Η αφηγηματική υπόσταση του μύθου και οι επιμέρους τεχνικές που χρησιμοποιεί (συμβολικές παραστάσεις, ποιητικό μέτρο, μιμήσεις, δημιουργία εικόνων κτλ), προσδίδουν μια ποιητική αισθητική και δομούν τους ήχους με τρόπο αντιληπτό και κατανοητό για το ακροατήριο. Συμβάλλει λοιπόν στη διαμόρφωση συμπαγούς δομής στο μουσικό διάλογο. Στο έργο *Abysalom* γίνεται χρήση της τεχνικής του μύθου για να αποδοθεί η έννοια της αφαιρετικότητας των ήχων που χρησιμοποιούνται και του αισθήματος μηδενισμού του συνθέτη.

4) Η τεχνική της μίμησης αναλύεται ως ρητορική τεχνική στην παράγραφο 1.3.1. Στη σύνθεση των ηλεκτροακουστικών συνθέσεων με βάση τη ρητορική, η μίμηση χρησιμοποιείται ως μια διαδικασία απόδοσης ενός συναισθήματος, μιας εικόνας, και ενός υλικού, ή ενός οργανισμού, με έναν ήχο. Για παράδειγμα χρησιμοποιούνται πολλοί φυσικοί ήχοι για προσομοίωση φυσικών περιβαλλόντων (έργο *DdFfSs*). Χρησιμοποιούνται επίσης ήχοι για να εκφράσουν ένα συναίσθημα (έργα *The Journey of a Dream*, *Abysalom*, *Instant*). Τέλος χρησιμοποιούνται ήχοι που αποδίδουν μια εικόνα (έργο *Choros Ichthyon*).

5) Η τεχνική του μουσικού συμβολισμού χρησιμοποιείται για να προσδώσει μια ποιητικότητα στα έργα ηλεκτροακουστικής μουσικής, γεγονός που αυξάνει τη μουσική εκφραστικότητα και την καλλιτεχνική τους αισθητική. Ο συμβολισμός χρησιμοποιείται στα έργα *The Journey of a Dream* και *Abysalom*, όπου συμβολίζονται ιδεώδη και συναισθήματα με συγκεκριμένους ήχους. Συμβολική σημασία έχει και η τονική επεξεργασία των ήχων των ψαριών στο έργο *DdFfSs*, όπου το τονικό ύψος δηλώνει το μέγεθος του ψαριού και την ηλικία του. Στο έργο *Instant* παρατηρείται συμβολισμός εικόνας και συναισθήματος με κάποιον ήχο με ψυχοακουστικά αποτελέσματα, όσον αφορά την κατεύθυνση της αντίληψης και τελικά της σκέψης και των τάσεων των ακροατών. Ο συμβολισμός αναλύθηκε περαιτέρω στην παράγραφο 1.3.1.

6) Η τεχνική του εντυπωσιασμού είναι κοινή και για τη ρητορική, με τη χρήση εντυπωσιακών λέξεων και για την ηλεκτροακουστική μουσική, με τη χρήση εντυπωσιακών εξωπραγματικών ήχων. Συνοδεύεται και από το ρήτορα, αλλά και από το συνθέτη, πάντα με χειρισμό των δυναμικών, του ηχοχρώματος και του τόνου της φωνής και του ήχου αντίστοιχα. Επίσης ο χώρος και η διάρκεια διαδραματίζουν πολύ βασικό ρόλο στην επιτυχή έκβαση του λόγου αλλά και της μουσικής. Επομένως, οι τεχνικές επεξεργασίας που αφορούν το πεδίο του χρόνου και του φάσματος (αναλύονται στην παράγραφο 3.2.2) σε συνδυασμό με τη χωροδιάταξη του ήχου (ή τη διάχυση του ήχου στο διαθέσιμο κατά περίπτωση χώρο) συμβάλλουν στη μουσική εκφραστικότητα και αυξάνουν την ικανότητα της μουσικής αντίληψης του ακροατή. Στα ηλεκτροακουστικά έργα μου χρησιμοποιώ τον τρισδιάστατο χώρο για την κίνηση



των ήχων (κάνω χρήση κάποιων χώρο-σηματικών αναπαραστάσεων του T. Wishart, 1994) και όλο το φάσμα των ακουστών συχνοτήτων για την επεξεργασία και το χειρισμό του ηχητικού μου υλικού. Η εξερεύνηση των τονικών και ηχοχρωματικών δυνατοτήτων κατά τη διαδικασία επεξεργασίας των ήχων στο μουσικό διάλογο, δρα ψυχοακουστικά στο ακροατή (έργο *DdFfSs*). Τέλος οι τεχνικές επεξεργασίας τονικού ύψους συντελούν στη διαμόρφωση σύμφωνων ή διάφωνων συστάσεων ήχων και συνεπώς μουσικών επιχειρημάτων τα οποία χρησιμοποιούνται για την ολοκλήρωση της ανάπτυξης του θεματικού υλικού σε μια σύνθεση (π.χ. στο έργο *Rhetoric Cue*).

7) Η ρητορικές ερωτήσεις, που απλά θέτονται από το ρήτορα και δεν δίνεται η απάντηση σε αυτές, έχουν το ρόλο να προβληματίσουν και να θέσουν το ακροατήριο σε εγρήγορση. Πολλές φορές στην ανάλυση της μορφολογίας έργων συναντούμε μουσικές ερωταπαντήσεις. Μελωδικά μοτίβα με ανοδική ή καθοδική φορά των νοτών που δίνουν την αίσθηση ότι κάτι ερωτάται μέσω της μουσικής και δίνεται αμέσως μετά η απάντησή του. Κατά ανάλογο τρόπο στην ηλεκτροακουστική μουσική ένα ανοδικό *glissando* το οποίο δεν καταλήγει σε κανένα άλλο ήχο, αλλά μένει «ξεκρέμαστο», μπορεί να θεωρηθεί ως μια ρητορική ερώτηση. |Με την προϋπόθεση βέβαια ότι το ηχητικό αυτό φαινόμενο που λαμβάνει το ρόλο της ρητορικής ερώτησης δεν επεξεργάζεται περαιτέρω στη σύνθεση, και ίσως δεν επαναλαμβάνεται ποτέ. Εάν μετά την θέση του ρητορικού μουσικού ερωτήματος επικρατήσει μερικών δευτερολέπτων σιωπή, τότε αυξάνεται η ρητορική του διάσταση. Ο ακροατής συνειδητοποιεί ότι η μουσική τον βάζει εσκεμμένα στη διαδικασία να αντιληφθεί και να συλλογιστεί κάτι.

### **3.2.2 Η συμβολή των τεχνικών επεξεργασίας ήχου στην οργάνωση και στη συνοχή της ρητορικής μορφολογίας του ηλεκτροακουστικού έργου.**

Αναλύσαμε στο πρώτο κεφάλαιο στην παρούσα έρευνα, τη σχέση των τεχνικών διαμόρφωσης επιχειρημάτων, για την παρουσίαση μιας ιδέας στο ακροατήριο κατά τη ρητορική πρακτική, με τις βασικές τεχνικές ηλεκτροακουστικής σύνθεσης. Η επεξεργασία και η εξέλιξη του ηχητικού υλικού στην ηλεκτροακουστική μουσική παίζει καθοριστικό ρόλο στην οργάνωση και συνοχή της δομής και κατά συνέπεια, συμβάλει στη μουσική εκφραστικότητα. Η ρητορική διάσταση των τεχνικών επεξεργασίας ηχητικού υλικού, εξετάζεται με βάση την αναγνωρισιμότητα, ή μη, της πηγής του ήχου. Η αναγνωρισιμότητα, ή μη, της πηγής του εκάστοτε ήχου, που χρησιμοποιείται στη διαδικασία της ηλεκτροακουστικής σύνθεσης, συνδέεται άμεσα με την ικανότητα αντίληψης και κατανόησης του ήχου από το ακροατήριο. Ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία της ρητορικής πρακτικής, είναι ότι χρησιμοποιεί τεχνικές που βοηθούν το ακροατήριο να αντιληφθεί και να κατανοήσει το νόημα της ιδέας που του παρουσιάζει ο ρήτορας. Η λογική εξέλιξη των επιχειρημάτων κατά τη διαδικασία έκθεσης, ανάπτυξης και απόδειξης μιας ιδέας, επηρεάζουν το μέγεθος της μουσικής εκφραστικότητας και το ποσοστό αντίληψης της ιδέας αυτής, από το ακροατήριο.

Όλες οι τεχνικές επεξεργασίας<sup>28</sup> του φάσματος και του χρόνου του ήχου<sup>29</sup> που συμβάλλουν στην αναγνωρισιμότητα, ή μη, της πηγής του ήχου, επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τον ήχο. Όλα τα στάδια μεταμόρφωσης του ήχου μέσω των τεχνικών επεξεργασίας του φάσματος (πεδίο των συχνοτήτων), και οι τεχνικές επεξεργασίας στο πεδίο του χρόνου (στάδιο ανόδου-onset, σταθερό στάδιο-sustain, στάδιο μετάπτωσης-decay) αν τοποθετηθούν στη σειρά, διαμορφώνουν μια ακολουθία στο μουσικό διάλογο, η οποία παραπέμπει στο συμπαγή τρόπο που η ρητορική ιεραρχεί και συνδέει επιχειρήματα<sup>30</sup>. Η τεχνική της ακολουθίας μεταμόρφωσης από ήχο σε ήχο, ή από ήχο σε θόρυβο και το αντίθετο, στοχεύει στην καλύτερη αντίληψη, κατανόηση και τελικά αποδοχή, ή μη, των νοημάτων που θέλει να εκφράσει η μουσική χρησιμοποιώντας μια συμπαγή και αυστηρά οργανωμένη δομή. Κατά συνέπεια υπάρχουν πολλές πιθανότητες το ακροατήριο να αντιληφθεί και να κατανοήσει, ανεξάρτητα αν τις αποδεχτεί αισθητικά, πράγμα το οποίο είναι τελείως υποκειμενικό, τις ιδέες του συνθέτη μέσω της μουσικής του. Σε όλες τις συνθέσεις που αναλύονται παρακάτω αλλά ιδιαίτερα στην 2<sup>η</sup>, στην 4<sup>η</sup> και στην 7<sup>η</sup>, είναι διακριτές πολλές ακολουθίες μετατροπής ήχου σε ήχο και ήχου σε θόρυβο. Αναφέρω επιγραμματικά κάποιες από τις πολλές τεχνικές επεξεργασίας του πεδίου του χρόνου και του πεδίου των συχνοτήτων, που χρησιμοποιήθηκαν με τη ρητορική τους διάσταση στις ηλεκτροακουστικές μου συνθέσεις.

Πεδίο του χρόνου: αφαίρεση σταδίου ανόδου του ήχου, συγχρονισμός σταδίων ανόδων δύο ή περισσότερων ήχων, αντιστροφή σταδίου ανόδου, με αυτό της καθόδου, συγχρονισμός του σταδίου καθόδου ενός ήχου με το στάδιο ανόδου ενός άλλου ήχου. Επίσης, περιοδικά έγινε αντιστροφή του σχήματος της περιβάλλουσας του σχεδίου ανόδου με αυτό της καθόδου. Ταυτόχρονα, μπορεί να συνηχεί ήχος που δεν έχει υποστεί αντιστροφή το στάδιο ανόδου του με το στάδιο καθόδου του. Ο συνολικός ήχος φαίνεται αρχικά να διογκώνεται ενεργειακά και κατόπιν να μειώνεται απότομα ακολουθούμενος από έναν άλλο ήχο, δημιουργώντας έτσι μια ανάκρουση. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργούμε μια τεχνητή<sup>31</sup> αφαιρετικότητα στο μουσικό διάλογο, με ρητορικές προεκτάσεις, όσον αφορά την διαμόρφωση επιχειρημάτων που αντικρούουν ή ανατρέπουν τη βασική θεματική ιδέα. Επιπρόσθετες τεχνικές στο πεδίο του χρόνου, αφορούν: α) τη διατήρηση ανέπαφου του σταδίου ανόδου του ήχου όταν στον υπόλοιπο ήχο επιτελείται χρονικός εφελκυσμός (time stretching). Η διεργασία αυτή βοηθάει στην καταληπτότητα του ήχου από τον ακροατή. Όταν το στάδιο ανόδου επιμηκυνθεί, ο ήχος μπορεί να γίνει τεχνητός ή μη αναγνωρίσιμος, αν και αυτό πολλές φορές είναι επιθυμητό. β) την εξομάλυνση των ήχων με χρήση αντήχησης, χρονικού εφελκυσμού, τρέμολου και ελέγχου στην ακολουθία των κόκκων του ήχου (Granular reconstruction), που έχει ως αποτέλεσμα να αποδοθούν καινούργιες φασματικές ιδιότητες στον ήχο, επηρεάζοντας τα χαρακτηριστικά που θα έχει ο νέος ήχος όσον αφορά την ένταση, το τονικό ύψος, την ακουστότητα και τη

<sup>28</sup> Οι τεχνικές επεξεργασίας του ηχητικού υλικού που χρησιμοποιούνται στην παρούσα έρευνα έχουν τεθεί και αναλυθεί από τον Trevor Wishart (1994,1996).

<sup>29</sup> Οι ηχητικές πηγές που χρησιμοποιήθηκαν στις συνθέσεις που αναλύονται παρακάτω. Χρήση αρχείων MIDI και του προγράμματος SampleCell, εισάγοντας όργανα και συμβατικά τονικά ύψη και τονικότητες, ηχοχρώματα και δυναμικές στο μουσικό κομμάτι τα οποία επεξεργάζονται περισσότερο για να μετατραπούν τελικά σε τεχνητούς ήχους. Δειγματοληψία ήχων από το περιβάλλον και ηχογράφηση ήχων στο studio ή η χρήση έτοιμων μικρών δειγμάτων ήχων (οργανικά ως επί το πλείστον).

<sup>30</sup> Η ικανότητα εκφραστικότητας του ρήτορα ανάγεται σε ικανότητα εκφραστικότητας της ηλεκτροακουστικής μουσικής.

<sup>31</sup> Σπάνια τέτοιοι ήχοι παράγονται στη φύση.

χωρική διασπορά (spatial spread). γ) τεχνικές επεξεργασίας τονικού ύψους κατά τις οποίες συντελείται και αλλαγή της διάρκειας του ήχου και αναφέρονται παρακάτω.

Οι τεχνικές αυτές μπορούν να προσθέσουν, ή να αφαιρέσουν ενέργεια στον ήχο και κατά συνέπεια μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε συνδυασμό, είτε με επιπρόσθετη κίνηση στο χώρο, είτε με ηχοχρωματικό τονισμό, σε αντιστοιχία των χειρονομιών του ρήτορα και του ανάλογου χρωματισμού της φωνής του, στα πλαίσια των τεχνικών της ρητορικής που αποδίδουν έμφαση σε ένα επιχείρημα.

Έμφαση σε ένα ήχο, με σκοπό την μεγιστοποίηση των πιθανοτήτων αντιληπτικότητας του και κατανόησης του από το ακροατήριο, δίνεται και με την παρακάτω τεχνική, η οποία έχει αναλυθεί από τον T. Wishart (1992, σελ.44). Το στάδιο ανόδου του ήχου, που είναι σημαντικό για την αναγνωρισιμότητα του και την αντίληψή του από τον ακροατή, ισχυροποιείται με μίξη του ήχου με αρκετά αντίγραφα του. Τα αντίγραφα αυτά έχουν μεταφερθεί μία οκτάβα ψηλότερα, και είναι συγχρονισμένα με βάση τα στάδια ανόδου τους. Το αποτέλεσμα αφορά τα απότομα μεταβατικά στάδια ανόδου, που σχηματίζονται και τα οποία σβήνουν ενώ ο αρχικός ήχος ακόμα διαρκεί. Η μεταφορά των ήχων κατά μία οκτάβα προς τα πάνω, μπορεί επίσης να γίνει με τέτοιο τρόπο ώστε να μην επηρεάσει τη χρονική τους διάρκεια.

Επιπρόσθετα όμως, η αποκοπή ενός ήχου από το περιεχόμενό του ή από το φυσικό του περιβάλλον<sup>32</sup>, που ανάγεται στην αλλαγή του περιεχομένου μιας ιδέας, κατά τη ρητορική πρακτική, και οι εξωπραγματικές μεταμορφώσεις του ηχητικού αυτού υλικού συντελούν στην καθιέρωση καινούργιων αληθινών, ή και φανταστικών μουσικών ιδεών ή επιχειρημάτων στο ακροατήριο. Η αντίληψη και κατανόηση των νέων αυτών μουσικών ιδεών ή επιχειρημάτων από το ακροατήριο, θα είναι το αποτέλεσμα μιας διαδικασίας που θα οφείλεται στη σωστή πλοκή και δομή της ακολουθίας των ηχητικών μεταμορφώσεων σε κάτι το εξωπραγματικό, όπως έχει περιγραφεί παραπάνω για τις ακολουθίες από αναγνωρίσιμο ήχο σε αναγνωρίσιμο ήχο, μέσα στο σύνολο του μουσικού διαλόγου. Οπότε και συντελείται η διαδικασία της πειθούς μιας νέας «ψευδούς» ιδέας<sup>33</sup> ή επιχειρήματος στο ακροατήριο. Οι τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν για τη μετάβαση από ήχο σε θόρυβο, αφορούν τεχνικές επεξεργασίας του φάσματος του ήχου (πεδίο των συχνοτήτων) και είναι οι ακόλουθες: χρήση φίλτρων (έργα *Rhetoric Cue*, *The Journey of a Dream* και *Abysalom*), αφαίρεση φασματικών συνιστωσών, φασματική εστίαση, φασματικός εντοπισμός (σε όλα τα έργα) κτλ. Επίσης, έγινε χρήση «Phase Vocoder» σε ανθρώπινες φωνές και ήχους ζώων όπως και σε ήχους μουσικών οργάνων (έργα *Rhetoric Cue*, *Abysalom*, *Instant* και *Choros Ichthyon*), «Convolution» (Συνέλιξη) σε δύο διαφορετικούς ήχους για να προκύψει ένας νέος και εφαρμογή του φάσματος ενός ήχου σε έναν άλλο (Vocoder) (έργα *The Journey of a Dream*, *Abysalom* και *Choros Ichthyon*).

Οι τεχνικές επεξεργασίας τονικού ύψους (σε όλα τα έργα) συμπεριλαμβάνονται στις τεχνικές επεξεργασίας του φάσματος (στην περίπτωση που η διάρκεια του ήχου παραμένει σταθερή) και συμβάλλουν και αυτές στη διαμόρφωση ηχητικών ακολουθιών αναγνωρίσιμης ή μη πηγής με τις αντιληπτικές επιπτώσεις που αυτές έχουν στο ακροατήριο, όπως περιγράφεται παραπάνω. Η τονική επεξεργασία των ήχων αφορά όχι μόνο τη συνοχή στη δομή του μουσικού διαλόγου, με τον συσχετισμό και τον συνδυασμό διαφορετικών σε ηχώχρωμα και είδος ήχων, αλλά και στον ηχητικό τονισμό, με την έννοια του ότι μπορεί να δοθεί έμφαση σε συγκεκριμένα ηχητικά συμβάντα.

<sup>32</sup> Εννοιολογικός χειρισμός ήχου εκτός του περιεχομένου του – σουρεαλιστική τεχνική.

<sup>33</sup> Εξωπραγματική, μη αληθινή.

Λόγο ακριβώς της πολύ σημαντικής ρητορικής εφαρμογής που έχει η απόδοση «τονικότητας» στους ήχους, με την έννοια της διαφοροποίησης του τονικού ύψους του ήχου ανάλογα με το μουσικό επιχείρημα που διαπλάθεται στο μουσικό διάλογο, οι τεχνικές που αφορούν την επεξεργασία του τονικού ύψους του ήχου χρησιμοποιούνται ευρέως στις ηλεκτροακουστικές συνθέσεις που αναλύονται παρακάτω. Οι τεχνικές διαμόρφωσης του τονικού ύψους των ήχων μπορούν να συνεισφέρουν στη δόμηση ακολουθιών ηχητικών συμβάντων, διαμορφώνοντας έτσι μουσικά επιχειρήματα. Το πόσο σύμφωνα, ή διάφωνα επεξεργασμένα θα είναι αυτά τα ηχητικά συμβάντα εξαρτάται από το εάν θέλουμε να διαμορφώσουμε υποστηρικτικά ή ανατρεπτικά, προς το θεματικό υλικό της σύνθεσης, μουσικά επιχειρήματα. Με την επεξεργασία του τονικού ύψους μπορεί να αλλάξει και το ηχόχρωμα του ήχου και η διάρκειά του, εάν το θελήσουμε. Επομένως, με τις τεχνικές επεξεργασίας του τονικού ύψους των ήχων σε συνδυασμό με τη διαμόρφωση της έντασης του ήχου, μπορούμε να έχουμε επίδραση στον τρόπο που γίνεται αντιληπτός και κατανοητός ο ήχος από το ακροατήριο.

Για την επεξεργασία του τονικού ύψους χρησιμοποιούνται ως επί το πλείστον οι παρακάτω τεχνικές: η διαμόρφωση ακολουθίας ήχων με κοινό τονικό ύψος, η δημιουργία αθροισμάτων από τονικά ύψη που λειτουργούν μέσα στη σύνθεση ως συγχορδίες, η δημιουργία κόμβων συγκεκριμένου τονικού ύψους στον ίδιο τον ήχο ή μεταξύ ήχων στη σύνθεση, τονική ολίσθηση (glissando) η οποία δίνει πολλές φορές την εντύπωση στον ακροατή ότι ο ήχος κινείται, πράγμα το οποίο δεν συμβαίνει στην πραγματικότητα και αποτελεί από μόνο του ψυχοακουστικό φαινόμενο με ρητορικές εφαρμογές στην ηλεκτροακουστική μουσική, που αφορούν τη διαμόρφωση επιχειρημάτων και παραποίηση της πραγματικότητας με σκοπό την πειθώ στο ακροατήριο. Παρόμοια αποτελέσματα έχει και η ελάχιστη τονική ολίσθηση ενός ήχου και η επιπρόσθεσή της στον αρχικό, που δημιουργεί αύξηση του όγκου του ήχου (chorus effect), τεχνική εντυπωσιασμού που αναφέρεται παραπάνω, όπως και η τεχνική διαχωρισμού συνεχόμενων τμημάτων του ήχου και επανατοποθέτησή τους ώστε να δημιουργηθεί ένας νέος ήχος (brassage). Η τεχνική αυτή έχει επίδραση στην χρονική διάρκεια του ήχου και επομένως και στο τονικό του ύψος.

Άλλες τεχνικές που έχουν άμεση επίδραση στην αλλαγή του τονικού ύψους είναι η χρήση φίλτρων. Τα φίλτρα χρησιμοποιούνται για τονικό «χρωματισμό» θορύβων, για τονισμό ορισμένων συχνοτήτων του ήχου, για τις τεχνικές του flanging και του phasing (σε όλα τα έργα) που αφορούν καθυστερήσεις του αρχικού σήματος και των τεχνικών granular και chorus (σε όλα τα έργα) που δίνουν μια εσωτερική κινητικότητα (ενέργεια) στον ήχο και οι οποίες συντελούν στην συνοχή και εξέλιξη του ήχου, σε μια ακολουθία ήχων ή θορύβων, που ρητορικό σκοπό της έχει την ικανότητα αντίληψής της από το ακροατήριο.

Άλλες τεχνικές επεξεργασίας ήχου που συμβάλλουν στην επίτευξη εντυπωσιασμού, αλλάζοντας το ηχόχρωμα και τις δυναμικές του ήχου είναι: η τεχνική «Varyspeed» κατά την οποία αλλάζει το τονικό ύψος του ήχου προς τα πάνω ή προς τα κάτω (glissandi), με αλλαγή της δυναμικής και της διάρκειας του ήχου και αλλαγή της χωροδιάταξης ήχου (έργα *Rhetoric Cue*, *The Journey of a Dream* και *Instant*). Η τεχνική «Reverse» κατά την οποία η αναστροφή του ήχου προσθέτει ενέργεια στον ήχο (έργα *The Journey of a Dream* και *DdFfSs*). Η τεχνική «Time stretch ή compress» κατά την οποία η χρονική διαστολή ή συστολή του ήχου προσθέτει ενέργεια και αλλάζει τη συχνότητα και το τονικό ύψος του ήχου (σε όλα τα έργα). Η τεχνική «Echo» (ηχώ) η οποία αυξάνει τον όγκο του ήχου (έργο *Rhetoric Cue*). Η τεχνική «Chorus» κατά την οποία η επιπρόσθεση συχνοτήτων έχει ως

αποτέλεσμα τη δημιουργία καλύτερου ηχοχρώματος και πιο γεμάτου ήχου (σε όλα τα έργα).

Συνοπτικά, σταθεροποίηση της εσωτερικής ενέργειας ενός ήχου γίνεται με την επανάληψή του. Αφαίρεση ενέργειας από τον ήχο γίνεται με πρόσθεση αντήχησης, ή ακόμα και με επιτάχυνσή του ή αντιστροφή του. Τέλος η τεχνική του «Vibrato-tremolo» μπορεί να προσθέσει ενέργεια στον ήχο και η τεχνική «Reverberation» επηρεάζει εκτός από τη χωροδιάταξη και την ενέργεια του ήχου (ο ήχος γίνεται πιο στατικός όταν έχει αντήχηση, ενώ η μετάπτωση του ήχου μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να δημιουργηθούν πιο στατικοί ήχοι) (σε όλα τα έργα).

Όσον αφορά τη σύνδεση διαφορετικών ήχων, ακολουθιών ήχου, ή και μερών μιας σύνθεσης ηλεκτροακουστικής μουσικής, οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται σε όλα τα έργα είναι οι ακόλουθες:

α) Ανάκρουση: συνήθως μιμείται την διαδικασία της έντασης προς τη λύση της παραδοσιακής αρμονίας.

β) Τριπλή επανάληψη: η εισαγωγή ενός νέου ηχητικού υλικού στην τρίτη επανάληψη ενός προηγούμενου ήχου τείνει να είναι αναμενόμενη.

γ) Επιπρόσθεση: η σύνδεση δύο ήχων ή μέρη μιας σύνθεσης.

δ) Επικάλυψη: κρύψιμο του περάσματος, από ένα ηχητικό συμβάν σε ένα άλλο, πίσω από άλλα ηχητικά συμβάντα που ακούγονται ταυτόχρονα. Επίσης το πέρασμα μπορεί να επιτευχθεί επιτυχώς αποσπώντας την προσοχή του ακροατή στιγμιαία με κάποιο άλλο ηχητικό συμβάν.

ε) Drone: η χρήση μακρόσυρτων στατικών σε δυναμικές και ενέργεια ήχων αποτελεί συνδετικό κρίκο μεταξύ διαφορετικών μερών μιας σύνθεσης. Επιπλέον η εξελικτική τους ικανότητα συντελεί στα εύκολα περάσματα από μέρος σε μέρος στη σύνθεση. Η εξελικτικότητα τους μπορεί να γίνει αντιληπτή και να ακολουθηθεί εύκολα από τον ακροατή. Το γεγονός αυτό αποτελεί σημαντικό στοιχείο ανάπτυξης της επικοινωνίας μεταξύ μουσικής και ακροατή.

στ) Zigzagging: η τοποθέτηση του ήχου μια ίσια και μια αντεστραμμένου, δίνει την εντύπωση δημιουργίας λόγου και αντίλογου κατά τη ρητορική θεωρία, στην δόμηση των επιχειρημάτων στο διαιρετικό μέρος της ρητορικής δομής.

ζ) Σιωπή: τα διαστήματα σιωπής κατά τη διάρκεια του μουσικού έργου δεν έχουν μόνο ρόλο μουσικής ανάπαυλας, αλλά δίνουν τη δυνατότητα στον ακροατή να συνειδητοποιήσει τα νοήματα που του έχει περάσει έως εκείνη τη στιγμή η μουσική και ίσως το χρόνο να τα σκεφτεί. Επιπλέον δύναται να διαδραματίζουν σημαντικό δομικό ρόλο στη σύνθεση, χωρίζοντας μεταξύ τους τα μέρη μιας σύνθεσης.

η) «Montage»: η τοποθέτηση ήχων μαζί σε μια συγκεκριμένη σειρά ή ακολουθία.

ι) «Crossfade»: ένας ήχος σβήνει ενώ ο επόμενος εισέρχεται, για τη σύνδεση των ήχων, και την μεταφορά από το ένα ηχητικό συμβάν στο άλλο.

### **3.3 Μορφολογική ανάλυση ηλεκτροακουστικών έργων που έχουν συντεθεί με βάση τη ρητορική μέθοδο.**

Μερικές συνθέσεις ακολουθούν ακριβώς τη ρητορική δομή, άλλες ακολουθούν φιλοσοφικές προσεγγίσεις της για να εδραιώσουν επικοινωνία ενεργοποιώντας την αντίληψη μέσω των αισθήσεων, ενώ άλλες συνδυάζουν και τα δύο. Επομένως έγκειται στις ιδιαίτερες αντιληπτικές ικανότητες του ακροατή και στην υποκειμενική εκτίμησή του να αντιληφθεί και να κατανοήσει α) τις τεχνοτροπίες του συμβολισμού, της μεταφοράς, της μίμησης, του μύθου και όλες τις τεχνικές επεξεργασίας ήχου, που σκοπό τους έχουν τον χειρισμό της αντίληψης και

της σκέψης του ακροατή και β) τα διαφορετικά επίπεδα δομής τα οποία διαμορφώνουν στο σύνολό τους την προσωπική μου προσέγγιση στην ρητορική θεωρία και πράξη.

### **1<sup>η</sup> Σύνθεση: «Rhetoric Cue»**

(Παράρτημα Δ, Σχήμα 19)

Διάρκεια: 25:46 (CD)

**Σκοπός:** Η σύνθεση ηλεκτροακουστικής μουσική που ακολουθεί την αυστηρή δομή της ρητορικής.

#### **Επιμέρους Στόχοι:**

- Η δημιουργία μια αυστηρής-συμπαγούς δομής για τον μουσικό διάλογο.
- Η εισαγωγή ενός μουσικού θέματος, μιας ιδέας, που μοιάζει περισσότερο με μουσικό μοτίβο και η μετέπειτα ανάπτυξή του, η ανατροπή του και η επανάληψη του στη διάρκεια του κομματιού, ακολουθώντας όσο πιο πιστά γίνεται τη ρητορική οργάνωση μιας ομιλίας, όπως αυτή συνήθιζε να δομείται στην αρχαία Ελλάδα και αργότερα στην Μπαρόκ εποχή.
- Η χρήση, εφαρμογή και προσαρμογή ήδη καθιερωμένων τεχνικών σύνθεσης και επεξεργασίας ήχου για την δόμηση μουσικής βασισμένη στο αρχέτυπο της ρητορικής μεθόδου.
- Η ανάπτυξη τεχνικών σύνδεσης και ακολουθίας ήχων και ηχητικών συστάσεων.
- Η διαμόρφωση συναφών συστάσεων και η εξέλιξή τους σε άλλες μέσα σε ένα συνεχόμενο εξελισσόμενο ηχητικό περιβάλλον στο μουσικό διάλογο.
- Η δημιουργία και συνύπαρξη τεχνικών και αφαιρετικών ηχητικών περιβαλλόντων με μουσικά μοτίβα που ανταποκρίνονται σε ποιητικό λόγο.
- Η εξερεύνηση τονικών και ηχοχρωματικών δυνατοτήτων συγκεκριμένων ηχητικών πηγών.
- Η πρακτική εφαρμογή και εξέλιξη τεχνικών που αφορούν την μεταλλαγή ήχων και συστάσεων μέσα σε σχετικά ή μη περιβάλλοντα κατά τη διάρκεια της μουσικής δομής.
- Η σύνθεση και κατόπιν η ανάλυση ηλεκτροακουστικής μουσικής από την πλευρά του ακροατή και της αντίληψής του πάνω στο μουσικό αποτέλεσμα και την επίδραση που έχει ο μουσικός διάλογος στην κατανόηση της μουσικής ιδέας.

**Μέθοδοι/Διαδικασίες:** Εφαρμόστηκαν τεχνικές σύνθεσης και επεξεργασίας ήχου όπως αυτές έχουν περιγραφεί νωρίτερα στο ίδιο κεφάλαιο. Η ηχογράφηση, επεξεργασία και σύνθεση των ήχων έγιναν σε studio ηχογραφήσεων που βασίζεται σε Mac σύστημα λογισμικών και ηλεκτρονικών υπολογιστών. Χρησιμοποιήθηκαν διάφορες ηχητικές πηγές από το φυσικό περιβάλλον, MIDI αρχεία ήχων, MIDI όργανα, συμβατικά όργανα επεξεργασμένα ή μη (π.χ. κιθάρα και πιάνο) και ήχος φωνής.

**Ηχητικές πηγές:** Οικιακοί ήχοι, φωνές, μουσικά όργανα, βιομηχανικοί ήχοι.

**Τεχνικές Επεξεργασίας:** Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιήθηκαν και τα αποτελέσματά τους στην σύνθεση περιγράφονται αναλυτικά παραπάνω στο ίδιο κεφάλαιο.

- phase vocoder
- flanger
- time stretch
- pitch conversion
- glissandi
- reverberation
- echo
- vibrato
- grain separation-streams
- filters
- panning - space placing
- granular
- chorus

**Καινοτομία:** Η προσπάθεια να εφαρμοσθεί η ρητορική δομή στον ηλεκτροακουστικό μουσικό διάλογο.

**Σημασία/Περιεχόμενο:** Το κομμάτι ακολουθεί όσο πιο αυστηρά γίνεται τη ρητορική δομή. Επεξεργάζεται και αναπτύσσει και τα έξι μέρη της ρητορικής δομής: έναρξη, αφήγηση, διαίρεση, απόδειξη, αντίφαση και σύνοψη. Αποτελεί ένα μουσικό συμβολισμό της ρητορικής (και της ποιητικής).

Η έναρξη (00:00-01:43), διαμορφώνεται από ένα ήχο που μοιάζει με καμπάνα, και ο οποίος χτυπάει επτά φορές στην αρχή του κομματιού προετοιμάζοντας το ακροατήριο για την εισαγωγή του θέματος-μοτίβου. Η σιωπή που ακολουθεί μετά από το χάος που έχουν προκαλέσει οι διάφορες μουσικές ιδέες, τραβάει την προσοχή του ακροατή για να ακούσει καθαρά και δυνατά για πρώτη φορά το θέμα αυτού του μουσικού διαλόγου. Ανταποκρίνεται σε μια μιμητική αναπαράσταση της ανησυχίας (ηχητικό χάος) του κοινού λεπτά πριν αρχίσει η ομιλία σε μια αίθουσα.

Η αφήγηση (01:43-03:06) ακολουθεί αμέσως μετά, με την διατύπωση της βασικής θεματικής ιδέας που θα αναπτύξει αργότερα ο μουσικός διάλογος. Το χορωδιακό μοτίβο επικρατεί μέσα στην οχλαγωγία προς το τέλος της έναρξης. Κατόπιν το θεματικό μοτίβο του κομματιού εκτελείται από το πιάνο σε τονικότητα Ρε ελάσσονα και Σι ύφεση μείζονα, και συνοδεύεται από άλλα συμβατικά όργανα, τα οποία δημιουργούν μια σύσταση που απαρτίζεται από οργανικούς και φωνητικούς ήχους. Το θέμα φαίνεται στην αρχή να είναι αδόμητο μουσικά και απλοϊκό, τακτική που ανταποκρίνεται στην ρητορική πρακτική, κατά την οποία η εισαγωγή και σύσταση ενός νέου θέματος/ιδέας για πρώτη φορά στο κοινό δημιουργεί μια θολή παρά ξεκάθαρη εικόνα. Με το χρόνο και την ανάπτυξη η θεματική ιδέα γίνεται πιο συγκεκριμένη και σημαντική στο μουσικό διάλογο.

Στο διαιρετικό μέρος (03:06-08:59) ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει το θεματικό υλικό. Σε αυτό το μέρος διαμορφώνεται μια ακολουθία από διαφορετικές διατυπώσεις (παραλλαγές) του θεματικού μοτίβου μέσα σε συμπαγώς δομημένα ηχητικά περιβάλλοντα τα οποία εκφράζουν και αναπτύσσουν διαφορετικές πτυχές του μοτίβου. Κατά αυτόν τον τρόπο, δημιουργούνται συστάσεις ήχων που εκφράζουν τις αντιφατικές πλευρές του θεματικού υλικού, ενώ ταυτόχρονα άλλες συστάσεις επιβεβαιώνουν και στηρίζουν το θεματικό υλικό. Η αντίφαση και η συμφωνία δημιουργούνται μουσικά με την επεξεργασία των ήχων όσον αφορά το τονικό ύψος, που διαμορφώνεται είτε σε σύμφωνα διαστήματα, είτε σε διάφωνα σε σχέση με το θεματικό μοτίβο, την χρονική διάρκεια, που επιμηκύνεται ή συρρικνώνεται, και την ύπαρξη θορύβου μέσα στις ηχητικές συστάσεις, ο οποίος τείνει άλλες φορές να στηρίζει το μοτίβο κι άλλες να το φθείρει (μελωδικά) ή και να το ανατρέψει. Αυτές οι παραλλαγές στο θεματικό μοτίβο, παραπέμπουν στην επιχειρηματολογία υπέρ και κατά της βασικής ιδέας, όπως αυτή ορίζεται στη ρητορική, από το μουσικό διάλογο. Οι διαφορετικές συστάσεις ήχων και η εξέλιξή τους στο χρόνο, λειτουργούν ως τα επιχειρήματα που ενισχύουν ή ανταγωνίζονται τη θεματική ιδέα.

Το αποδεικτικό μέρος (08:59-10:45) αποτελεί το μουσικό επιχείρημα που στηρίζει και αποδεικνύει την ορθότητα και την υπεροχή του μουσικού θέματος μέσα στο μουσικό διάλογο. Τα σύμφωνα αρμονικά διαστήματα που παρατηρούνται συντελούν προς αυτήν την κατεύθυνση. Μεγάλης διάρκειας κόκκοι ήχων (grains) που βρίσκονται σε αρμονικά διαστήματα μεταξύ τους, δημιουργούν ένα αφαιρετικό ηλεκτροακουστικό περιβάλλον, αποσπώντας το μουσικό διάλογο από τις αναφορές σε συμβατικών μουσικών οργάνων συστάσεις, γεγονός που συνέβαινε μέχρι αυτή τη στιγμή στο κομμάτι. Ο μουσικός διάλογος υιοθετεί περισσότερο τεχνητές και αφαιρετικές μεθόδους διαχείρισης του θεματικού υλικού, π.χ. επεξεργάζεται ηλεκτροακουστικά τους ήχους διατηρώντας σε αυτούς τη βασική τονικότητα (Ρε ελάσσονα και Σι ύφεση μείζονα) του θεματικού υλικού, γεγονός που ενισχύει την αίσθηση από τον ακροατή ότι η ανάπτυξη του θεματικού υλικού ολοκληρώνεται και αποδεικνύεται. Η απόδειξη λειτουργεί στο μουσικό διάλογο ως το επιχείρημα που υποστηρίζει τη θεματική ιδέα, και για το λόγο αυτό βρίσκεται σε πλήρη συμφωνία τονική με αυτό, ενισχύοντας το. Παρόλο που η αισθητική και οι δυναμικές του μέρους αυτού έχουν αλλάξει σε σχέση με το διαιρετικό μέρος, οι ήχοι δεν ανταγωνίζονται αυτούς του θεματικού υλικού, αλλά φαίνεται να τους συμπληρώνουν δίνοντας την αίσθηση μιας φυσικής μουσικής κατάληξης του μοτίβου, ενώ ταυτόχρονα προετοιμάζουν αισθητικά την είσοδο του αντιφατικού μέρους.

Το αντιφατικό (10:45-16:45) είναι το μέρος του μουσικού διαλόγου στο οποίο το θεματικό υλικό αμφισβητείται έντονα και τελικά ανατρέπεται. Ένα νέο αντίθετο προς το θεματικό υλικό επιχείρημα εισάγεται και αναπτύσσεται με σκοπό να παραπλανήσει και να καταρρίψει την βασική ιδέα του μουσικού διαλόγου. Το επιχείρημα αυτό είναι δομημένο σε μια σύσταση ήχων που αποτελείται από θορύβους, ενώ αισθητικά ενώ αισθητικά δημιουργεί ένα αφαιρετικό και σουρεαλιστικό περιβάλλον. Καταλήγει σε μια καθ' όλα ανατροπή και σύγχυση της βασικής ιδέας του μουσικού διαλόγου. Αυτό επιτυγχάνεται με την επιβολή των συστάσεων θορύβου στο κομμάτι, που έρχονται σε αντίθεση με τις συστάσεις ήχων συμβατικών μουσικών οργάνων στα προηγούμενα μέρη, που καταλήγουν σε ηχοχρωματική μεταμόρφωση των τονικών και αναγνωρίσιμης πηγής ήχων που αποτελούν το θεματικό υλικό του κομματιού. Κατά συνέπεια έχουμε από το μουσικό διάλογο την διαμόρφωση ενός τεχνητού αφαιρετικού περιβάλλοντος ήχων που προωθεί την αλλαγή αισθητικής της όλης μουσικής σύνθεσης. Παρατηρείται επίσης η απώλεια οποιασδήποτε ένδειξης για την ύπαρξη τονικών στοιχείων μέσα στο κομμάτι, πράγμα που αποτελούσε το κύριο χαρακτηριστικό των προηγούμενων μερών.

Η σύνοψη (16:45-25:46) αποτελεί την επανάληψη των πιο σημαντικών μουσικών επιχειρημάτων που έλαβαν χώρα κατά την ανάπτυξη του μουσικού διαλόγου. Χωρίς την ύπαρξη αυτού του μέρους η ρητορική δομή δεν θεωρείται ολοκληρωμένη και μαζί με αυτήν και ολόκληρη η μουσική σκέψη. Το μέρος αυτό είναι δομημένο έτσι ώστε να υπενθυμίζει και να υποδεικνύει μια κατάληξη/συμπέρασμα είτε ξεκάθαρο είτε θολό. Ο μουσικός διάλογος επεξεργάζεται ξανά, όχι λεπτομερώς αυτή τη φορά και με περιληπτικό τρόπο, τα επιχειρήματα που συντέλεσαν υπέρ και κατά την στήριξη της θεματικής ιδέας, αφήνοντας πλέον τη μουσική να αποφασίσει εάν τα επιχειρήματα ήταν αρκετά ισχυρά, ή όχι για να στηρίξουν την συγκεκριμένη ιδέα. Αυτό είναι και το κρίσιμο σημείο που ορίζει εάν η μουσική σύνθεση εκπλήρωσε το σκοπό της και που τελικά ορίζει και σε μεγάλο βαθμό την ποιότητα της μουσικής.



## **2<sup>η</sup> Σύνθεση: «The journey of a Dream»**

(Παράρτημα Δ, Σχήμα 20)

Διάρκεια: 08:22 (CD)

*(0.00"-0.42") Darkness... the dream awakens...  
breaths... ... wonders...  
(0.42"-1.54") ... the riders of the dream travel across  
the clouds of life... the adventure begins...  
(1.55"-3.11") ... the wind of hope pulses amidst the  
silence..... and the first spring drops  
diminish in the tempest...the sun lowers...  
(3.14"-4.32") ... the soul light brightens the dark path  
of the unknown... and the voice reaches a  
dead end...  
(4.33"-6.13") ... the flame of life twinkles in the dance  
of fire... nature rages..  
Will there be another sunrise?*

**Σκοπός:** Η απόδοση ποιητικού συμβολισμού σε ένα ηλεκτροακουστικό μουσικό κομμάτι.

### **Επιμέρους στόχοι:**

- Η σύνθεση ηλεκτροακουστικής μουσικής βασισμένης σε ποιητικό μέτρο και ρυθμό.
- Η ηλεκτροακουστική μελοποίηση ποιήματος.
- Η δημιουργία ηλεκτροακουστικών περιβαλλόντων τεχνητών και αφαιρετικών για να συνδυάζονται και να σχετίζονται με τα μουσικά μοτίβα που ανταποκρίνονται σε ποιητικούς διαλόγους.
- Η εξερεύνηση των τονικών και ηχοχρωματικών δυνατοτήτων επεξεργασίας συγκεκριμένων ηχητικών πηγών.
- Η πρακτική εφαρμογή και εξέλιξη τεχνικών που αφορούν την μεταλλαγή ήχων και συστάσεων μέσα σε σχετικά ή μη περιβάλλοντα κατά τη διάρκεια της μουσικής δομής.
- Η σύνθεση και κατόπιν η ανάλυση ηλεκτροακουστικής μουσικής από την πλευρά του ακροατή και της αντίληψής του πάνω στο μουσικό αποτέλεσμα και την επίδραση που έχει ο μουσικός διάλογος στην κατανόηση της μουσικής ιδέας.

**Μέθοδοι/Διαδικασίες:** Εφαρμόστηκαν τεχνικές σύνθεσης και επεξεργασίας ήχου όπως αυτές έχουν περιγραφεί ωρίτερα στο ίδιο κεφάλαιο. Η ηχογράφιση, επεξεργασία και σύνθεση των ήχων έγιναν σε studio ηχογράφησης που βασίζεται σε Mac σύστημα λογισμικών και ηλεκτρονικών υπολογιστών. Χρησιμοποιήθηκαν διάφορες ηχητικές πηγές από το φυσικό περιβάλλον, MIDI αρχεία ήχων, MIDI όργανα, συμβατικά όργανα επεξεργασμένα ή μη (π.χ. κιθάρα και πιάνο) και ήχος φωνής.

**Ηχητικές πηγές:** Κρουστικοί ήχοι, οικιακοί ήχοι, φωνές, μουσικά όργανα, φωνές ζώων.

**Τεχνικές Επεξεργασίας:** Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιήθηκαν και τα αποτελέσματά τους στην σύνθεση περιγράφονται αναλυτικά παραπάνω στο ίδιο κεφάλαιο.

- pitch conversion
- chorus
- reverb
- panning - space placement
- time stretch
- glissandi
- grain streams
- reverse
- delay
- flanger
- vocoder
- filters

**Καινοτομία:** Η προσπάθεια να εφαρμοσθεί η ρητορική θεωρία στις συνθετικές τεχνικές, όπως επίσης και στην δόμηση του αφηγηματικού και του διαιρετικού μέρους της ρητορικής δομής στον ηλεκτροακουστικό μουσικό διάλογο.

**Σημασία/Περιεχόμενο:** Η σύνθεση της μουσικής έχει βασιστεί στη θεωρία της ρητορικής αν και δεν είναι δομημένη απόλυτα με βάση τη ρητορική. Τα λόγια του ποιήματος δεν ακούγονται μέσα στο κομμάτι, αλλά είναι εμφανής ο συμβολισμός της μουσικής πάνω σ' αυτά. Χρησιμοποιούνται διαδικασίες μίμησης των ήχων και των συστάσεων με τα φυσικά φαινόμενα και τις ψυχολογικές αντιδράσεις των ανθρώπων, που εκφράζονται σε διαφορετικές καταστάσεις και συνθήκες της ζωής του. Η μουσική ακολουθεί μια πιο αφαιρετική δομή. Οι σιωπές που μεσολαβούν των διαφορετικών μερών του ποιήματος, είναι ενδεικτικές των αλλαγών στα ηχητικά περιβάλλοντα με διαφορετικές αισθητικές προσεγγίσεις ανάλογες του νοήματος του ποιητικού λόγου σε συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Δεν υπάρχει μια συναφής συνέχεια και μια ομοιογένεια μεταξύ των διαφορετικών περιβαλλόντων που δημιουργούνται από το μουσικό διάλογο. Το ένα περιβάλλον διαδέχεται το άλλο εκθέτοντας θεματικές ιδέες και μοτίβα και αναπτύσσοντάς τα. Η δομή του μουσικού λόγου ακολουθεί τη δομή του ποιητικού λόγου. Είναι συμπαγής σε νόημα αλλά αφαιρετικός σε δομή.

Τα αφηγητικά και διαιρετικά μέρη της ρητορικής δομής διαδέχονται το ένα το άλλο, χωρίς περαιτέρω εξέλιξη της ρητορικής δομής. Απότομες εναλλαγές ήχων και συστάσεων, λαμβάνουν χώρα, όπως και επεξεργασίες συστάσεων και σταδιακή εξέλιξή τους σε άλλες, ενώ ταυτόχρονα ο μουσικός διάλογος εκθέτει πολλές διαφορετικές ιδέες χωρίς να τις αναπτύσσει, ή να τις εξελίξει περαιτέρω. Τα διαφορετικά μέρη του ποιήματος, όπως και τα περάσματα από το ένα μέρος στο άλλο, είναι ξεκάθαρα και εμφανή μέσα στη ροή του μουσικού διαλόγου. Τα σύμβολα που χρησιμοποιούνται για να μιμηθούν τις έννοιες και τις πράξεις που προτείνονται από τα λόγια του ποιήματος και την ποιητική δομή, μπορούν να γίνουν αντιληπτά με διαφορετικούς τρόπους, κάθε ένας ανάλογος των εμπειριών, της πολιτιστικής ταυτότητας και της αισθητικής διαφορετικών ανθρώπων. Για το λόγο αυτό θεωρώ ότι είναι καλύτερο να μην υποδείξω τους συμβολισμούς που χρησιμοποιώ και τα σημεία που γίνονται αλλά να αφήσω το μυαλό του ακροατή ελεύθερο να εξερευνήσει και να διαμορφώσει μόνο του τις σχέσεις και τους συμβολισμούς των ηχητικών συμβάντων, αφού είναι καθολικά αποδεκτό ότι οι συμβολικές σχέσεις μεταξύ των ηχητικών συστάσεων και των ποιητικών συστάσεων θα είναι διαφορετικές ανάλογα με τη χρονική στιγμή που ακούμε το κομμάτι και τη διάθεσή μας τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή.

### **3<sup>η</sup> Σύνθεση: «DdFfSs» (Documentduration Fishfrequency Soundspace)**

(Παράρτημα Δ, Σχήμα 21)

Διάρκεια: 03:42 (CD).

**Σκοπός:** Η σύνθεση ηλεκτροακουστικής μουσικής από ήχους ψαριών.

#### **Επιμέρους στόχοι:**

- Η εξερεύνηση και η επεξεργασία της διάρκειας, της συχνότητας και της χωροτοποθέτησης συγκεκριμένων ηχητικών πηγών που προέρχονται από ψάρια (κι όχι θηλαστικά).
- Η διαμόρφωση μιας μουσικής φόρμας η οποία θα μπορούσε ταυτόχρονα να λειτουργήσει ως πηγή πληροφόρησης του κοινού για ένα θέμα, παίζοντας το ρόλο του ντοκιμαντέρ.
- Να εξετάσω εάν η δομή αυτής της πληροφοριακής μουσικής ακολουθεί τα ρητορικά πρότυπα.
- Η δημιουργία ηλεκτροακουστικών περιβαλλόντων τεχνητών και αφαιρετικών για να συνδυάζονται και να σχετίζονται με τα μουσικά μοτίβα που ανταποκρίνονται σε ποιητικούς διαλόγους.
- Η εξερεύνηση των τονικών και ηχοχρωματικών δυνατοτήτων επεξεργασίας συγκεκριμένων ηχητικών πηγών.
- Η πρακτική εφαρμογή και εξέλιξη τεχνικών που αφορούν την μεταλλαγή ήχων και συστάσεων μέσα σε σχετικά ή μη περιβάλλοντα κατά τη διάρκεια της μουσικής δομής.
- Η σύνθεση και κατόπιν η ανάλυση ηλεκτροακουστικής μουσικής από την πλευρά του ακροατή και της αντίληψής του πάνω στο μουσικό αποτέλεσμα και την επίδραση που έχει ο μουσικός διάλογος στην κατανόηση της μουσικής ιδέας.

**Μέθοδοι/Διαδικασίες:** Εφαρμόστηκαν τεχνικές σύνθεσης και επεξεργασίας ήχου όπως αυτές έχουν περιγραφεί νωρίτερα στο ίδιο κεφάλαιο. Η ηχογράφηση, επεξεργασία και σύνθεση των ήχων έγιναν σε studio ηχογράφησης που βασίζεται σε Mac σύστημα λογισμικών και ηλεκτρονικών υπολογιστών. Χρησιμοποιήθηκαν διάφορες ηχητικές πηγές από το φυσικό περιβάλλον και ήχοι φωνής.

**Ηχητικές πηγές:** Ανθρώπινες φωνές, ήχοι ψαριών και ήχος θάλασσας.

**Τεχνικές Επεξεργασίας:** Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιήθηκαν και τα αποτελέσματά τους στην σύνθεση περιγράφονται αναλυτικά παραπάνω στο ίδιο κεφάλαιο.

- chorusing
- reverb
- time stretch
- flanger
- pitch conversion
- reverse

**Καινοτομία:** Η ανάπτυξη και εκτίμηση ύπαρξης της ρητορικής δομής, αναλύοντας εκτενώς τα μέρη της. Η σύνθεση ηλεκτροακουστικής μουσικής με τη χρήση σπάνιων ηχητικών πηγών όπως οι ήχοι των ψαριών. Η σύνθεση ενός μουσικού κομματιού που είναι δυνατό να μεταδοθεί από την τηλεόραση στην ζώνη των ντοκιμαντέρ κάνοντας

χρήση επεξεργασίας εικόνας, ή από το ραδιόφωνο, με σκοπό να πληροφορήσει το ακροατήριο για τις συνήθειες και τον τρόπο ζωής των ψαριών στο οικείο περιβάλλον τους.

**Σημασία/Περιεχόμενο:** Ο μουσικός διάλογος περιγράφει την συμπεριφορά των ψαριών κάνοντας προσομοίωση του φυσικού τους περιβάλλοντος. Υπάρχει συμβολισμός μεταξύ της λεκτικής εισαγωγής που προηγείται κάθε πράξης των ψαριών με την πραγματική μιμητική αναπαράσταση αυτής της πράξης από τη μουσική. Ακολουθώντας τη ρητορική δομή, ο μουσικός διάλογος περιλαμβάνει τα μέρη της έναρξης, της αφήγησης, της διαίρεσης, και της σύνοψης. Η συνάφεια της δομής του μουσικού διαλόγου επιτυγχάνεται με την διαχείριση της διάρκειας των ήχων και των ηχητικών συμβάντων κατά τρόπο ώστε να συντελείται η συνέχεια μεταξύ των ηχητικών περιβαλλόντων. Η μεταφορά από ένα απλώς τονικό περιβάλλον σε ένα περιβάλλον βασισμένο σε θορύβους επιτυγχάνεται με την επεξεργασία της συχνότητας των ήχων. Η διαχείριση της χωροτοποθέτησης των ήχων και των ηχητικών συστάσεων δημιουργεί ψυχοακουστικά φαινόμενα που οφείλονται στην αίσθηση που μας δίνεται από το μουσικό διάλογο ότι βρισκόμαστε υποθαλάσσια ή στην επιφάνεια της θάλασσας.

Το μέρος της έναρξης (00:00 – 00:19) ξεκινάει με τον ήχο της θάλασσας όπως αυτός ακούγεται όταν βρισκόμαστε στην επιφάνεια της θάλασσας. Ο φυσικός αυτός ήχος της θάλασσας προσελκύει την προσοχή μας, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί και μια ένδειξη για το είδος του φυσικού περιβάλλοντος που θα περιγραφεί και θα αναπτυχθεί στη συνέχεια από το μουσικό διάλογο.

Το αφηγηματικό μέρος (00:19 – 00:58) δηλώνει το θέμα της μουσικής αυτής σύνθεσης λεκτικά: «Do you want to know how fish sound? Then, sit back and listen.» Ο τρόπος που η φωνή επεξεργάζεται όσον αφορά την συχνότητα, την διάρκεια και την τοποθέτησή της στο χώρο, αποτελεί μια μίμηση της συμπεριφοράς των ψαριών στο φυσικό τους περιβάλλον. Οι ήχοι των ψαριών καλύπτουν σχεδόν όλο το φάσμα των ακουστών συχνοτήτων, έχουν ποικιλία στη διάρκεια ανάλογα με το μέγεθος του ψαριού, ενώ η τοποθέτησή τους στο χώρο διαφοροποιείται λόγω της συνεχούς κίνησής τους.

Το διαιρετικό μέρος (00:58 – 02:54) αρχίζει με τη μεταφορά από τις συνθήκες του περιβάλλοντος, που επικρατούν στην επιφάνεια της θάλασσας, στις συνθήκες που επικρατούν υποθαλάσσια, χρησιμοποιώντας μιμητικές διαδικασίες. Το μουσικό θέμα της σύνθεσης που έχει δοθεί λεκτικά, εξελίσσεται στο χρόνο και προσαρμόζεται ανάλογα με τη διάθεση και τη συμπεριφορά των ψαριών όπως αυτή περιγράφεται από το μουσικό διάλογο. Οι ήχοι της φωνής και των ψαριών τίθενται στο ίδιο ή παρόμοιο φάσμα συχνοτήτων. Η διαχείριση της διάρκειας των παραπάνω ήχων και η τοποθέτησή τους στο χώρο γίνεται κατά παρόμοιο τρόπο, με αποτέλεσμα πολλές φορές οι ήχοι να ακούγονται σε ταυτοφωνία ή κατά αρμονικά διαστήματα. Οι ήχοι που προέρχονται από τα ψάρια δημιουργούν συστάσεις οι οποίες συνυπάρχουν με τις συστάσεις που δημιουργούνται από τους ήχους της φωνής. Η μετατροπή των φυσικών και αναγνωρίσιμης πηγής ηχητικών συστάσεων της φωνής και των ψαριών σε αφαιρετικά, ηλεκτροακουστικά περιβάλλοντα, εξελίσσεται είτε ομαλά είτε πιο απότομα κατά την διάρκεια του μουσικού διαλόγου. Η αίσθηση ότι βρισκόμαστε σε υποθαλάσσιο περιβάλλον παραμένει καθ' όλη τη διάρκεια του διαιρετικού μέρους της ρητορικής δομής, και καταλήγει απότομα στο τέλος του. Οι διαφορετικές συστάσεις της φωνής και των ψαριών μιμούνται την επιθετικότητα των ψαριών κατά την αναπαραγωγικής τους περίοδο. Η αντιφατική αυτή συμπεριφορά, δημιουργεί διάφορα

περιβάλλοντα στο μουσικό διάλογο, τα οποία ανταγωνίζονται, ανατρέπουν ή ενισχύουν και καθιερώνουν το λεκτικό θέμα της σύνθεσης.

Στη σύνοψη (02:54 – 03:42), το τελευταίο μέρος της ρητορικής δομής, επαναλαμβάνεται το λεκτικό θέμα της σύνθεσης αλλά μέσα σε διαφορετικό περιβάλλον ηχητικής σύστασης. Δεν είναι πλέον εμφανής η αίσθηση της επιφάνειας της θάλασσας ή του υποθαλάσσιου περιβάλλοντος. Οι ήχοι της φωνής και των ψαριών αποχωρίζονται από το φυσικό τους περιβάλλον, χρησιμοποιούνται μόνοι τους δημιουργώντας ένα τεχνητό, ηλεκτροακουστικό περιβάλλον. Ο μουσικός διάλογος καταλήγει με έναν απλό φυσικό ήχο ψαριού, δίνοντας έμφαση στο θέμα πάνω στο οποίο συντέθηκε αυτή η μουσική.

#### **4<sup>η</sup> Σύνθεση: "Abysalom"**

(Παράρτημα Δ, Σχήμα 22)

Διάρκεια: 07:58 (CD).

**Σκοπός:** Η δημιουργία ηλεκτροακουστικών περιβαλλόντων, τεχνητών και αφαιρετικών, που συνδέονται με μουσικά μοτίβα τα οποία ανταποκρίνονται σε ποιητικούς διαλόγους.

#### **Επιμέρους στόχοι:**

- Η εξερεύνηση των τονικών και ηχοχρωματικών δυνατοτήτων επεξεργασίας συγκεκριμένων ηχητικών πηγών.
- Η πρακτική εφαρμογή και εξέλιξη τεχνικών που αφορούν την μεταλλαγή ήχων και συστάσεων μέσα σε σχετικά ή μη περιβάλλοντα κατά τη διάρκεια της μουσικής δομής.
- Η σύνθεση και κατόπιν η ανάλυση ηλεκτροακουστικής μουσικής από την πλευρά του ακροατή και της αντίληψής του πάνω στο μουσικό αποτέλεσμα και την επίδραση που έχει ο μουσικός διάλογος στην κατανόηση της μουσικής ιδέας.
- Να εξετάσω εάν η δομή αυτής της πληροφοριακής μουσικής ακολουθεί τα ρητορικά πρότυπα και επιτυγχάνει ρητορικά αποτελέσματα.

**Μέθοδοι/Διαδικασίες:** Χρησιμοποιήθηκαν διάφορες ηχητικές πηγές από το φυσικό περιβάλλον όπως επίσης και επεξεργασία συμβατικών μουσικών οργάνων (κλαρινέτου, πιάνου) και ήχοι φωνής.

**Ηχητικές πηγές:** Ανθρώπινες φωνές, ήχοι θηλαστικών, ήχοι από θαλάσσιο περιβάλλον, οικιακοί ήχοι και ήχοι από ηλεκτρονικό υπολογιστή.

**Τεχνικές Επεξεργασίας:** Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιήθηκαν και τα αποτελέσματά τους στην σύνθεση περιγράφονται αναλυτικά παραπάνω στο ίδιο κεφάλαιο.

- |                    |                             |
|--------------------|-----------------------------|
| - pitch conversion | - mixing sounds             |
| - time stretch     | - envelop conversions       |
| - reverb           | - panning - space placement |
| - delay, chorusing | - flanger                   |
| - convolution      | - sampler elaboration       |
| - filters          | - phase vocoder             |

**Καινοτομία:** Η δημιουργία πολλαπλών ταυτόχρονων επιπέδων από ηλεκτροακουστικά περιβάλλοντα. Η δημιουργία ενός απόλυτα τεχνητού κομματιού μουσικής μέσω των συνεχόμενων εναλλαγών και μεταμορφώσεων των ήχων και των περιβαλλόντων. Η ανάπτυξη της ρητορικής δομής, όσο είναι αυτό δυνατό, σε σχέση με το είδος της μουσικής σύνθεσης. Το μουσικό αυτό έργο θα μπορούσε επίσης να μεταδοθεί από την τηλεόραση ή το ραδιόφωνο ως μια ηχητική ταινία, με ή χωρίς κάλυψη εικόνας, αφού μπορεί πολύ εύκολα να θεωρηθεί ως το «soundtrack» μιας ταινίας επιστημονικής φαντασίας.

**Σημασία/Περιεχόμενο:** Ο μουσικός διάλογος θέτει και περιγράφει την βασική ιδέα της σύνθεσης που στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι η εμφάνιση και επικράτηση ενός «τέρατος» πάνω στη γη. Ο ήχος του «τέρατος» τοποθετείται μέσα σε διαφορετικά ηχητικά περιβάλλοντα καθ' όλη τη διάρκεια του μουσικού διαλόγου. Η δομή του μουσικού διαλόγου ακολουθεί περισσότερο την εξέλιξη μιας ιστορίας παρά την εξέλιξη ενός λόγου. Παρόλα αυτά ο μουσικός διάλογος δομείται με βάση τη ρητορική, αν και δεν αναπτύσσονται όλα τα μέρη της.

Στην έναρξη (00:00 – 00:57) οι ήχοι καμπάνας που τίθενται τραβούν την προσοχή του ακροατή, που αναρωτιέται τι θα επακολουθήσει.

Στην αφήγηση και στη διαίρεση (00:57 – 05:26 και 05:47 – 08:00) τίθενται αρκετά μουσικά θέματα, τα οποία ενώ αναπτύσσονται τεθούν αρκετά μουσικά επιχειρήματα που τα ενισχύουν ή τα ανατρέπουν. Η ρητορική δομή δεν εξελίσσεται περαιτέρω. Ο μουσικός διάλογος περιορίζεται στο να εξερευνήσει τις δυνατότητες μετατροπής των ήχων και των ηχητικών συστάσεων που ενδυναμώνουν ή ανταγωνίζονται τα μουσικά θέματα.

#### **5<sup>η</sup> Σύνθεση: «Instant»**

Διάρκεια: 00:59 (CD).

**Στόχος:** Η δημιουργία φυσικών και βιομηχανικών περιβαλλόντων με τη χρήση μιμητικών μεθόδων, με σκοπό να κατευθυνθεί η σκέψη των ακροατών.

#### **Επιμέρους στόχοι:**

- Η σύνθεση ηλεκτροακουστικής μουσικής για να μεταδοθεί ως διαφήμιση από τηλεοπτικούς και ραδιοφωνικούς σταθμούς.
- Η σύνθεση μουσικής η οποία θα επιδράσει ή και θα ελέγχει ψυχολογικά τους ακροατές και πιθανόν να υποδεικνύει κάτι το προφανές από την καθημερινή ζωή.
- Η εξερεύνηση τονικών και ηχοχρωματικών δυνατοτήτων συγκεκριμένων ηχητικών πηγών.
- Η πρακτική εφαρμογή και εξέλιξη τεχνικών που αφορούν την μεταλλαγή ήχων και συστάσεων μέσα σε σχετικά ή μη περιβάλλοντα κατά τη διάρκεια της μουσικής δομής.
- Η σύνθεση και κατόπιν η ανάλυση ηλεκτροακουστικής μουσικής από την πλευρά του ακροατή και της αντίληψής του πάνω στο μουσικό αποτέλεσμα και την επίδραση που έχει ο μουσικός διάλογος στην κατανόηση της μουσικής ιδέας.
- Η εξέταση μουσικών δομών που βασίζονται στη ρητορική.

**Μέθοδοι/Διαδικασίες:** Εφαρμόστηκαν τεχνικές σύνθεσης και επεξεργασίας ήχου όπως αυτές έχουν περιγραφεί νωρίτερα στο ίδιο κεφάλαιο. Η ηχογράφηση,

επεξεργασία και σύνθεση των ήχων έγιναν σε studio ηχογραφήσεων που βασίζεται σε PC σύστημα λογισμικών και ηλεκτρονικών υπολογιστών

**Ηχητικές Πηγές:** Φωνή ανθρώπων, ήχοι μεταφορικών μέσων, θαλάσσιοι ήχοι, ήχοι από το ανθρώπινο σώμα.

**Τεχνικές Επεξεργασίας:** Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιήθηκαν και τα αποτελέσματά τους στην σύνθεση περιγράφονται αναλυτικά παραπάνω στο ίδιο κεφάλαιο.

- |                    |                             |
|--------------------|-----------------------------|
| - phase vocoder    | - glissandi                 |
| - pitch conversion | - panning - space placement |
| - time stretch     | - chorus                    |
| - flanger          | - reverb                    |

**Καινοτομία:** Ηλεκτροακουστική σύνθεση με αυστηρή δομή – μη ρητορική – που σκοπό έχει να επηρεάσει την πρόθεση των ανθρώπων και να τους παροτρύνει τελικά να ταξιδέψουν ή να ξεφύγουν γενικότερα από την καθημερινότητα, αλλάζοντας περιβάλλον και τρόπο ζωής. Η σύνθεση αυτή θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί διαφήμιση ταξιδιωτικού γραφείου που θα προβαλλόταν από το ραδιόφωνο ή την τηλεόραση, με την χρήση βέβαια εικόνας. Κύριος στόχος της σύνθεσης είναι η απόλυτη μίμηση των ψυχολογικών αναγκών του ανθρώπου αλλά και του περιβάλλοντος που ζει, μέσω του μουσικού διαλόγου.

**Σημασία/Περιεχόμενο:** Η ηλεκτροακουστική αυτή σύνθεση δεν ακολουθεί τη ρητορική δομή ή οποιαδήποτε άλλη θεωρία επεξεργασίας διαλόγων που βασίζεται στη ρητορική. Έχει συντεθεί από φυσικούς και βιομηχανικούς ήχους, οι οποίοι επεξεργάζονται και δομούνται με τρόπο ώστε να δημιουργούν μιμητικά περιβάλλοντα, με ψυχοακουστικές επιπτώσεις. Ο μουσικός διάλογος εισάγει ηχητικές συστάσεις και περιβάλλοντα χωρίς να τα αναπτύσσει περαιτέρω κατά τη διάρκεια του κομματιού. Ο μουσικός διάλογος περνάει από το ένα περιβάλλον στο άλλο, συνδέοντας με αυτά τα περιβάλλοντα σχετικές ανθρώπινες εμπειρίες και αντιδράσεις. Αποτελεί κατά αυτόν τον τρόπο μια μουσική μεταφορά από ένα βιομηχανικό σε ένα φυσικό περιβάλλον, υποδεικνύοντας ηχητικά τις διαφορές στην ψυχολογία του ανθρώπου που εμπεριέχει το κάθε περιβάλλον. Αυτό σχετίζεται πάντα με τις ανάλογες εμπειρίες των ακροατών που ζουν μέσα σε αυτά τα περιβάλλοντα, εμπειρίες που καθορίζουν τελικά τις αντιδράσεις του ακροατή που βιώνει το κομμάτι ακούγοντάς το.

**6<sup>η</sup> Σύνθεση: «Choros Ichthyon»<sup>6</sup>**  
(Παράρτημα Δ, Σχήμα 23)  
Διάρκεια: 03:03 (CD).

**Στόχος:** Η προσπάθεια και ο πειραματισμός να δημιουργηθούν ρυθμικά μοτίβα αποκλειστικά και μόνο από ηλεκτροακουστικούς ήχους.

**Επιμέρους στόχοι:**

- Η σύνθεση μουσικής αποκλειστικά από ήχους ψαριών<sup>34</sup> και από την επεξεργασία αυτών.
- Η τοποθέτηση του ίδιου μελωδικού μοτίβου κάτω από διαφορετικές ηχητικές συστάσεις και περιβάλλοντα.
- Η δημιουργία ηλεκτροακουστικών περιβαλλόντων τεχνητών και αφαιρετικών για να συνδυάζονται και να σχετίζονται με τα μουσικά μοτίβα που ανταποκρίνονται σε ποιητικούς διαλόγους.
- Η εξερεύνηση των τονικών και ηχοχρωματικών δυνατοτήτων επεξεργασίας συγκεκριμένων ηχητικών πηγών.
- Η πρακτική εφαρμογή και εξέλιξη τεχνικών που αφορούν την μεταλλαγή ήχων και συστάσεων μέσα σε σχετικά ή μη περιβάλλοντα κατά τη διάρκεια της μουσικής δομής.
- Η σύνθεση και κατόπιν η ανάλυση ηλεκτροακουστικής μουσικής από την πλευρά του ακροατή και της αντίληψής του πάνω στο μουσικό αποτέλεσμα και την επίδραση που έχει ο μουσικός διάλογος στην κατανόηση της μουσικής ιδέας.

**Μέθοδοι/Διαδικασίες:** Εφαρμόστηκαν τεχνικές σύνθεσης και επεξεργασίας ήχου όπως αυτές έχουν περιγραφεί νωρίτερα στο ίδιο κεφάλαιο. Η ηχογράφιση, επεξεργασία και σύνθεση των ήχων έγιναν σε studio ηχογραφήσεων που βασίζεται σε PC σύστημα λογισμικών και ηλεκτρονικών υπολογιστών.

**Ηχητικές Πηγές:** Ανθρώπινη φωνή και ήχοι ψαριών.

**Τεχνικές Επεξεργασίας:** Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιήθηκαν και τα αποτελέσματά τους στην σύνθεση περιγράφονται αναλυτικά παραπάνω στο ίδιο κεφάλαιο.

---

<sup>6</sup> Performed in Huddersfield at the 3rd conference of sonic Arts Network in 1999. Performed in Corfu at the 2nd national conference of electroacoustic music in 2001.

<sup>34</sup> Έγινε συλλογή νέων ήχων, κυρίως από το υδρόβιο περιβάλλον και πιο συγκεκριμένα από διάφορα είδη ψαριών, οι οποίοι χρησιμοποιήθηκαν για την σύνθεση ηλεκτροακουστικής μουσικής. Πολλά πανεπιστήμια και ιδρύματα του εξωτερικού συνεργάστηκαν για την ανεύρεση και τη συγκέντρωση των υδρόβιων ήχων. Τους ήχους των ψαριών που συλλέχθηκαν (σχεδόν 40 διαφορετικοί ήχοι διάρκειας από 1 έως και 10 δευτερόλεπτα ο καθένας), τους παρείχαν: ο καθηγητής Professor A. Myrberg (University of Miami, Florida, U.S.A.), τον καθηγητή Dr. F. Ladich (University of Vienna, Austria), και η εταιρία *Tetra*<sup>TM</sup> στην Γερμανία (η εταιρία αυτή εξειδικεύεται σε δεξαμενές και ενυδρεία ψαριών, σε τροπικά είδη ψαριών και τροφές ψαριών). Όλοι οι απαιτούμενοι αναλογικοί ήχοι ηχογραφήθηκαν ξανά ψηφιακά με τη χρήση τετρακάναλης κασέτας (DAT), και το λογισμικό *Scraper* χρησιμοποιήθηκε για να αφαιρεθεί ο θόρυβος και να φιλτραριστούν οι ήχοι. Στη συνέχεια οι ήχοι επεξεργάστηκαν κατά πολλούς διαφορετικούς τρόπους όσον αφορά το φάσμα τους ώστε να παραχθούν νέοι μη αναγνωρίσιμη πηγής ήχοι.



- flanger
- pitch conversion
- time stretch
- delay
- chorus
- reverb
- phase vocoder
- enveloping conversions
- mixing sounds
- grain streams
- granular synthesis

**Καινοτομία:** Η σύνθεση αυτή δημιουργήθηκε με σκοπό να εκθέσει τις χρήσεις και τις δυνατότητες επεξεργασίας των ήχων από ψάρια, που αποτελούν μια σπάνια πηγή ήχου. Επίσης εξερευνάται η δυνατότητα των ήχων αυτών να δημιουργούν ρυθμικές δομές λόγω της ηχοχρωματικής τους ποικιλομορφίας. Η σύνθεση είναι ηλεκτροακουστικής φύσεως και μπορεί να χρησιμοποιηθεί από τους ακροατές στην καθημερινή τους ζωή με σκοπό την διασκέδαση και την ψυχαγωγία τους, ή ακόμα θα μπορούσε να μεταδοθεί από το ραδιόφωνο ή την τηλεόραση ως ένα σύγχρονο μουσικό κομμάτι.

**Σημασία/Περιεχόμενο:** Ο *Χορός Ιχθύων* είναι μια προσπάθεια για πειραματισμό πάνω στη σύνθεση ηλεκτροακουστικής μουσικής, η οποία εμπεριέχει δημοφιλή μουσικά στοιχεία, όπως αυτό του μουσικού μοτίβου, της αυστηρής δομής και του συγκεκριμένου σκοπού – για ψυχαγωγικούς λόγους στη προκειμένη περίπτωση – για τον οποίο συντέθηκε και χρησιμοποιείται από το ευρύτερο κοινό. Το κομμάτι αναφέρεται στο πόσο δημοφιλής μπορεί να γίνει η ηλεκτροακουστική μουσική, αφομοιώνοντας βασικά δημοφιλή στοιχεία μέσα στην ηλεκτροακουστική φόρμα, χωρίς να της αφαιρεί την αυθεντικότητα και την πρωτοτυπία της ως μορφή τέχνης. Η γενικότερη αντίληψη πάνω στην οποία κινείται η συγκεκριμένη σύνθεση αναφέρεται στο κατά πόσο μπορεί η ηλεκτροακουστική μουσική να χρησιμοποιηθεί σε κάθε τομέα και περίσταση της καθημερινής ζωής των ανθρώπων.

Για τη συγκεκριμένη σύνθεση χρησιμοποιήθηκαν αποκλειστικά φυσικοί ήχοι και επεξεργασμένοι φυσικοί ήχοι, ενώ το ρυθμικό μοτίβο παράχθηκε από ήχους ψαριών, όπως και οι περισσότεροι ήχοι που ακούγονται στο κομμάτι.

Το αφηγηματικό μέρος (00:00 – 00:41) ξεκινάει από την αρχή του κομματιού με την εισαγωγή ενός φωνητικού μοτίβου σε Ουαλέζικη διάλεκτο. Το μέρος της έναρξης σύμφωνα με τη ρητορική δεν εκτίθεται από το συγκεκριμένο μουσικό διάλογο.

Το πρώτο διαιρετικό μέρος (00:41 – 03:03) του μουσικού διαλόγου δομεί πολλαπλά ρυθμικά μοτίβα και ηχητικές συστάσεις ήχων (οι οποίοι όλοι προέρχονται από φυσικές πηγές και από ήχους ψαριών) που ακούγονται ταυτόχρονα ενώ εξελίσσονται σε πιο τεχνητά και αφαιρετικά περιβάλλοντα. Το φωνητικό μοτίβο επαναλαμβάνεται απaráλλακτο καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού διαμορφώνοντας διαφορετικές ηχητικές συστάσεις, οι οποίες άλλοτε ενδυναμώνουν κι άλλοτε ανταγωνίζονται την ομοιογένεια και τη συνέχεια του θεματικού μοτίβου. Οι ήχοι των ψαριών επεξεργάζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να μιμούνται συμβατικά όργανα και ηχοχρώματα, τα οποία ουσιαστικά διαμορφώνουν τα ρυθμικά μοτίβα της σύνθεσης αυτής. Οι ήχοι των ψαριών επεξεργάζονται επίσης κατά τρόπο ώστε να δημιουργήσουν τεχνητές ηχητικές συστάσεις που έρχονται σε αντίφαση με τους παράλληλα δομημένους ήχους από φυσικές ηχητικές πηγές. Τα υπόλοιπα μέρη της ρητορικής δομής δεν εισάγονται και δεν αναπτύσσονται καθόλου από το μουσικό διάλογο, αφού θεωρείται ότι στην συγκεκριμένη σύνθεση η αντίφαση, η απόδειξη και η σύνοψη δεν αποτελούν σημαντικά στοιχεία για να εκπληρώσει η μουσική το στόχο για τον οποίο συντέθηκε.

### 3.4 Συμπεράσματα του 3<sup>ου</sup> Κεφαλαίου

Οι τεχνοτροπίες και τεχνικές επεξεργασίας ήχου, που χρησιμοποιήθηκαν για τη σύνθεση των ηλεκτροακουστικών έργων, που αναλύθηκαν παραπάνω, αποτελούν ένα μέρος μόνο των πολλών τεχνικών σύνθεσης που υπάρχουν σήμερα και που ανακαλύπτονται συνεχώς από συνθέτες που πειραματίζονται στον τομέα της ηλεκτροακουστικής σύνθεσης. Ρητορική διάσταση μπορεί να αποδοθεί και σε πολλές άλλες τεχνικές σύνθεσης ηλεκτροακουστικής μουσικής, που αφορούν διαφορετικά είδη, όπως διαδραστική μουσική, αλγοριθμική μουσική κτλ. Όπως συμπεραίνεται από τον τρόπο που αναλύθηκαν οι τεχνικές και από την κατάταξή τους ανάλογα με την εισφορά τους, είτε στη δομή, είτε στην μουσική έκφραση και μνήμη, ο όρος *ρητορική διάσταση* τελικά σημαίνει την απόδοση αισθητικής και νοήματος σε κάθε τεχνική που χρησιμοποιείται για τη σύνθεση κάθε ηλεκτροακουστικού έργου. Το μέσο για την διαμόρφωση αυτής της αισθητικής είναι η ρητορική τέχνη, η οποία εγγυάται το επιτυχές αποτέλεσμα της ολοκληρωμένης, σε ανάπτυξη θεματικού υλικού, μουσικής σύνθεσης και την αύξηση της μουσικής εκφραστικότητας ώστε να επιτευχθεί επικοινωνία ιδεών μεταξύ μουσικής και ακροατή. Τέλος μέσω της συμπαγούς δομής ενισχύεται η μουσική μνήμη του ακροατή.

Οι μέθοδοι δόμησης που υιοθετήθηκαν από τη ρητορική και εφαρμόστηκαν στις συνθέσεις μου στόχευσαν περισσότερο στην αύξηση της δυνατότητας αντίληψης του μουσικού αποτελέσματος από τον ακροατή, όπως επίσης και στην ενίσχυση της μουσικής εκφραστικότητας. Δόθηκε έμφαση στο να μπορέσει η μουσική να επικοινωνήσει ιδέες και συναισθήματα στον ακροατή. Η ρητορική χρησιμοποιήθηκε ως οδηγός για τη συμπαγή δόμηση αυτών των ιδεών και των συναισθημάτων. Η επιτυχία του στόχου μου θα τεθεί στη υποκειμενική κριτική εκτίμηση του κάθε ακροατή. Παρόλα αυτά, η μουσική έκφραση, η δομή και το ποσοστό επικοινωνίας μέσω της ηλεκτροακουστικής μουσικής με το ακροατήριο, παραμένουν θέματα προσωπικής επιλογής του κάθε συνθέτη.

## Γενικά Συμπεράσματα – Σχόλια

Για τη διεξαγωγή της παρούσας έρευνας, υιοθετήθηκαν ρητορικές μέθοδοι για την σύνθεση και επεξεργασία των ήχων. Η έρευνα επικεντρώθηκε στη διερεύνηση μορφολογικών μεθόδων εκτίμησης της μουσικής εκφραστικότητας των ηλεκτροακουστικών συνθέσεων. Η ρητορική χρησιμοποιήθηκε ως μέσο για την κριτική εκτίμηση των ηλεκτροακουστικών έργων πολλών συνθετών και απέδειξε ότι πολλοί συνθέτες ήδη χρησιμοποιούν και εφαρμόζουν υποσυνείδητα στις συνθέσεις τους τις ρητορικές μεθόδους. Η χρήση της ρητορικής για να εκτιμήσουμε την ηλεκτροακουστική μουσική συνέβαλλε στην καλύτερη αντίληψη και κατανόηση της μουσικής δομής του κάθε ηλεκτροακουστικού έργου, αλλά και της ιδέας ή του συναισθήματος που μεταφέρει. Επίσης βοήθησε εμένα προσωπικά να απομνημονεύω σε μεγαλύτερο βαθμό την συνολική διαδικασία δόμησης και ανάπτυξης κάθε μιας από τις ηλεκτροακουστικές συνθέσεις που άκουσα και ανέλυσα.

Η μνήμη ορίζεται από τον Αριστοτέλη ως «η ικανότητά μας να αντιλαμβανόμαστε το χρόνο». Η μνήμη δεν υφίσταται χωρίς την ανάκληση μιας εικόνας. Ως αποτέλεσμα συνδέεται άρρηκτα με τη φαντασία. Από την ανάλυση της μνήμης ο Αριστοτέλης προχωρά στην ανάλυση της θύμησης (αναθύμησης): που τη θεωρεί μια ενεργοποίηση της υποσυνείδητης μνήμης. Όπως αναφέρει ο ίδιος: «Η αναθύμηση ενός αντικειμένου τείνει να ακολουθείται από την μνήμη του ίδιου, αντίθετου, ή παρόμοιου στοιχείου που αφορά την αρχική εμπειρία του αντικειμένου».

Η ρητορική αποτελεί ένα επιτυχές μέσο για την μνήμη ιδεών και πληροφοριών. Κατά συνέπεια η εφαρμογή της στο ηλεκτροακουστικό μέσο θα μπορούσε να είναι καίρια, στην επίτευξη της ευκρίνειας της αντίληψης και της κατανόησης της μουσικής πληροφορίας. Η αυστηρά οργανωμένη δομή, η οποία υποβοηθά την μνήμη των ηχητικών συμβάντων και των σχετικών με αυτά εικόνων που δημιουργούν στο μυαλό μας, ενισχύει τις διαδικασίες απομνημόνευσης του μουσικού διαλόγου. Συγκεκριμένα, στην ηλεκτροακουστική μουσική, οι πολύπλοκες δομές και η πληθώρα των ηχητικών συμβάντων που μετατρέπονται και εναλλάσσονται, μειώνουν την ικανότητα της κριτικής εκτίμησης του νοήματος και της δομής της σύνθεσης, αλλά και της κατανόησης και απομνημόνευσής της από το ακροατήριο. Η ρητορική παρέχει έναν αρχέτυπο κώδικα δόμησης και επικοινωνίας ιδεών με το ακροατήριο, επιτυγχάνοντας την κατανόηση και καθιέρωση των ιδεών αυτών στο ακροατήριο. Κατά συνέπεια οι διαδικασίες της απομνημόνευσης και της μνήμης του εγκεφάλου, λειτουργούν υπέρ της αντίληψης του ηλεκτροακουστικού μουσικού διαλόγου.

Φτάνοντας στο τέλος αυτής της προσπάθειας ανάλυσης και επεξήγησης των ηλεκτροακουστικών μεθόδων και συνθετικών τεχνικών χρησιμοποιώντας φιλοσοφικά ιδεώδη, αρκετά θέματα εισήχθησαν και αναπτύχθηκαν, που αφορούν κυρίως την αντίληψη των μουσικών ιδεών και την επικοινωνία τους με το ακροατήριο. Το ερώτημα εάν η ρητορική θα μπορούσε να αποτελέσει έναν κώδικα για την κριτική εκτίμηση της ηλεκτροακουστικής μουσικής, είναι θέμα για περαιτέρω ανάλυση και συζήτηση. Ίσως το επόμενο στάδιο έρευνας επί του θέματος θα ήταν η διερεύνηση δημιουργίας κατάλληλου λογισμικού, ώστε να αναπτυχθεί μια διαδικασία αυτόματης ανίχνευσης της ρητορικής με βάση τις φυσικές και μουσικές παραμέτρους του ήχου που θα ανιχνεύει αυτόματα και θα αναλύει μουσικές αλλά και φυσικές παραμέτρους του ήχου στις οποίες αποδόθηκε – σε αυτήν την έρευνα - ρητορικός ρόλος κατά τη διαδικασία της ηλεκτροακουστικής σύνθεσης. Στα πλαίσια αυτά θα μπορούσε να διερευνηθεί η αποδόμηση του ήχου και κατ' επέκταση του έργου, η εξαγωγή χαρακτηριστικών (με την ευρεία έννοια του όρου), η εύρεση όμοιων

χαρακτηριστικών-παραμέτρων (π.χ. φασματικό και αρμονικό περιεχόμενο, μεταλλαγές του τονικού ύψους) στο ίδιο έργο και τέλος η στατιστική επεξεργασία του έργου με σκοπό να ταξινομηθεί με βάση τη ρητορική του απόκριση. Παρόλα αυτά το βασικό ερώτημα που παραμένει είναι το εάν η ηλεκτροακουστική μουσική είναι αναγκαίο να κατηγοριοποιηθεί και να περιγραφεί συστηματικά σε ένα συμπαγές περιεχόμενο, ή πιθανόν αυτή της η αφαιρετικότητα αποτελεί και το ουσιαστικότερο στοιχείο της. Το τελευταίο χρήζει περαιτέρω σκέψης και απόφασης.

## Βιβλιογραφία

- Adorno, T.W. (1997). *The Sociology of Music*. Athens: Nefeli-Music.
- Attali, J. (1985). *Noise: The Political Economy of Music* (Theory and History of Literature, Vol. 16). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bach, C. P. E. (1949). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, London: W. J. Mitchell.
- Backus, J. (1997). *The Acoustical Foundations of Music*. London: W.W. Norton & Company.
- Barilli, R. (1989) *Rhetoric. Theory and History of Literature, Vol. 63*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Barnes, J. (1984). *The Complete Works of Aristotle*. Bollingen Series LXXI 2. Princeton University Press. Princeton.
- Barnett, D. (1987). *The Art of Gesture: the practices and principals of 18<sup>th</sup> century acting*. London: Springer-Verlag Heidelberg.
- Bizell, P., Herxberg, B. (1990). *The Rhetorical Tradition: Reading from Classical Times to the Present*. Boston: St. Martin's.
- Boulanger, R. (2000). *The Csound Book: Perspectives in Software Synthesis, Sound Design, Signal Processing and Programming*. Massachusetts: MIT Press.
- Buelow, G. J. *Rhetoric and Music* in Sadie, S. (ed) (1980) - *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.15. London: Macmillan.
- Bukofzen, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: Norton.
- Butt, J. (2002). *Gesture and Rhetoric. A Musical Timeline*. London: BBC Music.
- Γαλάνης, Ε. (1876). *Στοιχειώδης Ρητορική*. Εκ του τυπογραφείου της Φιλοκαλίας, Αθήνα.
- Caccini, G. (1970). *Le Nuove Musiche*. Madison, WI: H. Wiley Hitchcock.
- Cage, J. (1961). *Silence*. Connecticut. Massachusetts: M.I.T. Press.
- Chadabe, J. (1997). *Electric Sound. The Past and Promise of Electronic Music*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, Inc.
- Chanan, M. (1994). *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*. London: Verso.
- Chion, M. (1994). *Audio Vision*. Columbia: University Press.
- Cook, P. R. (1999). *Music Cognition and Computerised Sound: an Introduction to Psychoacoustics*. Massachusetts: MIT Press.
- Cope, D. (1999). *Computers and Musical Style* (The Computer Music and Digital Audio Series, Vol. 6). Madison, WI: A-R Editions.
- Dobson, R. (1992). *A Dictionary of Electronic and Computer Music Technology*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Druckrey, T. (1988). *Ars Electronica: Facing the Future: A Survey of Two Decades* (Electronic Culture, History, Theory, Practice). Massachusetts: MIT Press.
- Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., Minguet, P., Pire, F., Trinon, H. (Group μ) (1981). *A General Rhetoric*. Johns Hopkins University Press. Baltimore and London.
- Düring, I. (2000). *Ο Αριστοτέλης. Παρουσίαση και ερμηνεία της σκέψης του*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. Ελλάδα.
- Emmerson, S. (1986). *The Language of Electroacoustic Music*. The Netherlands: Harwood Academic Pub.
- Emmerson, S. *Music, Electronic Media and Culture*. Burlington, USA: Ashgate

- Publishing Company.
- Ernst, D. (1972). *Musique Concrete*. Boston: Crecendo Publishing Company.
- Galilei, V. (1581). *Dialogo*, Florence.
- Gardner, K. (1997). *Sounding the Inner Landscape*. London: Element Books, Inc.
- Grand Larousse (2001). Τόμος 3<sup>ος</sup>. *Εικαστικές Τέχνες, Μουσική, Παραστατικές Τέχνες*. Εκδόσεις «Ελληνικά Γράμματα», Εμμ. Μπενάκη 59, Αθήνα.
- Greene, R. (1994). *Gustav Holst and a Rhetoric of Musical Character: Language and Method in Selected Orchestral Works*. New York: Garland Pub.
- Griffiths, P. (1992). *Encyclopaedia of 20th Century Music*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Griffiths, P. (1994). *Modern Music: A Concise History*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Griffiths, P. (1995). *Modern Music and After: Directions Since 1945*. Clarendon Paperbacks. Oxford, England: Oxford University Press.
- Guthrie, W.K.C. (1998). *Οι Σοφιστές (The sophists)*. Athens: National Bank Publications.
- Hall, D. E. (1991). *Musical Acoustics*. Pacific Grove, CA: Brooks/Cole Pub Co.
- Holman, T. (1997). *Sound for Film and Television*. Oxford, UK: Butterworth-Heinemann.
- Hubbs, N. (2002). *The University of Michigan Women's Studies Program*.
- Jeanniere, A. (1995). *Plato*. Athens: Papadimas Press.
- Kahn, D. (1992). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Massachusetts: MIT Press.
- Kennedy, G. A. (1980). *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Kirkendale, U. (1980). *The Source for Bach's Musical Offering: The Institutio oratoria of Quintilian*, "Journal of the American Musicological Society", 33: 8-141. Seattle, WA: American Musicological Society Pub.
- Κύρκος, Β. Α. (1979). *Αριστοτέλης, Ρητορική Τέχνη. Σύντομη Εισαγωγή και Μετάφραση*. Αθήνα
- Landy, L. (1991). *Sound Transformations in Electroacoustic Music*. York. England: Composer's Desktop Project.
- Machover, T. (2000). *Musical Thought at IRCAM (Contemporary Music Review, Vol.1 Part 1)*. The Netherlands: Harwood Academic Pub.
- Manning, P. (1993). *Electronic and Computer Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Mattheson, J. (1739). *Der Volkommene Capellmeister*, Hamburg.
- Μενάρδος, Σ. *Αριστοτέλους Περί Ποιητικής (Μετάφραση)*. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας». Ι. Δ. Κολλάρου & Σιας Α.Ε.
- Meyer, L. B. (1961). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Meyer, L. B. (1994). *Music, the Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Miranda, E. R. (1997). *Computer Sound Synthesis for the Electronic Musician*. Massachusetts: Focal Press.
- Moore, B. C. J. (1997). *An Introduction to the Psychology of Hearing*. San Diego, CA: Academic Press.
- Nattiez, J.J. (1987). *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music/Translated from French*. Princeton, New Jersey: Princeton University

- Press.
- Nelson, P., Montague, S. (1996). *Live Electronics* (Contemporary Music Review, Vol. 6, Part 1 Book and Tape). The Netherlands: Harwood Academic Publishings.
- Neighbour, O., Griffiths, P., Perle, G. (1988). *The New Grove Second Viennese School*. London: Macmillan.
- Nyman, M. (1999). *Experimental Music. Cage and Beyond*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Παπανικολάου, Κ. () *Ρητορική Τέχνη*. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Ι.Δ. Κολλάρου & Σίας Α.Ε.
- Peacham, H. (1577). *The Garden of Eloquence*. Oxford, UK.
- Quintilian. *Institutio Oratoria*, Harvard: Harvard University Press.
- Rahn, J. (1994). *Perspectives on Musical Aesthetics*. New York: WW Norton & Co.
- Rainold, R. (1563). *A Booke called the Foundacion of Rhetorike*. Menston, Yorks: Scholar Press 1972.
- Roederer J.G. (1995). *Introduction to Physics and Psychophysics of Music*. London: Springer-Verlag.
- Ross, W.D. (1993). *Aristotle*. London, England: Methuen & Co Ltd.
- Rossing, T. D. (1990). *The Science of Sound*. Sewickley, PA: Acoustical Society of American Publications.
- Sethares, W. A. (1999). *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale*. London: Springer Verlag.
- Schaeffer, P. (1966). *The Musical Experience*. Paris.
- Schaeffer, P. (1966). *Typo-Morphology and the Prose/Translation Metaphor*. Paris.
- Schulenberg, D. (1992). *Musical Expression and Musical Rhetoric in the Keyboard Works of J. S. Bach*. Philadelphia: Hofstra 1985.
- Schwartz, E., Childs, B. (1995). *Contemporary Composers on Contemporary Music*. New York: Da Capo Print.
- Sherman, B. D. (1997). *“Re-Inventing Wheels”: Joshua Rifkin on Interpretation and Rhetoric in Inside Early Music: Conversations with Performers*. Oxford, England: Oxford University Press, Inc.
- Sloboda, J. A. (1985). *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music* (Oxford Psychology Series, No. 5). Oxford, England: Oxford University Press.
- Smalley, D. The Listening Imagination: Listening in the Electroacoustic Era in J. Paynter, R. Orton et al. (eds) (1992) – *Companion to Contemporary Musical Thought* vol.1, σελ. 514-554. London: Routledge.
- Steiglitz, K. (1996). *A Digital Signal Processing Primer, with Applications to Digital Audio and computer Music*. Reading, MA, USA: Addison-Wesley Publishing Company, Inc.
- Smith, J. (1657). *Mysterie of Rhetorique Unvail'd*. Oxford. UK.
- Tabor, J. N. (1999). *Otto Laske: Navigating New Musical Horizons*. Westport, CT.: Greenwood Publishing Groups.
- Theodore, M. (2000). Contextualising musical rhetoric: a critical reading of the Pixies’ “Rock Music” in *Communication Studies*, vol.51(3). Σελ. 218-237.
- Truax, B. Electroacoustic music and the Soundscape: The Inner and Outer World in J. Paynter, R. Orton, P. Seymour, T. Howell (eds) (1992) – *Companion to Contemporary Musical Thought*. London: Routledge.
- Weimer, E. (1984). *Opera Seria and the Evolution of Classical Style: 1755-1772*. Michigan: UMI Research Press.

- Whitehead, G., Kahn, D. A. *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Massachusetts: MIT Press.
- Wick, R. L. *Electronic and Computer Music*. Westport, CT.: Greenwood Publishing Group.
- Wilson-Dickson, A. (2001). *Rhetoric in Baroque music*. (Paper notes from a Conference of Musicological Society, Cardiff, 2001).
- Wilson, T. (1553). *The Art of Rhetorique*, London 1982. New York: Garland Pub.
- Wishart, T. (1994). *Audible Disign*. York, England: Orpheus the Pantomime Ltd.
- Wishart, T. (1996). *On Sonic Art*. The Netherlands: Harwood Academic Publishers.
- Xenakis, I. (1992). *Formalised Music, Thought and Mathematics in Composition*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Yates, F. (1969). *The Art of Memory*. Middlesex: Harmondsworth.
- Zanter, B. (1997). Musical Programme BBC2.

### **Σελίδες Διαδικτύου**

- Huron, D., Mei Yen Ch'ng, Rasmussen, K., Stockwell, S. (1997).  
[www.music-cog.ohio-state.edu/~ron\\_et\\_al.rhtoric.conference.html](http://www.music-cog.ohio-state.edu/~ron_et_al.rhtoric.conference.html).
- Lam, E. T. (1996). *Rhetoric and Baroque Opera Seria*.  
<http://gfhandel.org/seria.html>.
- McCreless, P. (2002). [www.html.grad.mus](http://www.html.grad.mus).
- Zbikowski, L. (1998).  
[http://humanities.uchicago.edu/classes/zbikofski/371\\_exam.html](http://humanities.uchicago.edu/classes/zbikofski/371_exam.html).



## Παραρτήματα

### Παράρτημα Α: Περιληπτική αναφορά των εφαρμογών της ρητορικής στη σύγχρονη μουσική.

Ο Lawrence Zbikowski<sup>35</sup> ασχολείται με θέματα μουσικής πρακτικής και τροπικής θεωρίας, μουσικής οργάνωσης, αρμονικής σύλληψης της μουσικής (ως μια συνοπτική προσέγγιση της οργάνωσης του τονικού ύψους), όπως επίσης και με θέματα αντίστιξης σε σχέση με τη ρητορική, κατά τη διάρκεια των μέσων του 16<sup>ου</sup> και των μέσων του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Εξερευνά νέους τρόπους με τους οποίους τα ρητορικά στοιχεία και γενικότερα οι ρητορικές μέθοδοι θα μπορούσαν να εφαρμοστούν στη μουσική, διαχωρίζοντας με τον τρόπο αυτόν τη θέση του από εκείνη των Joachim Burmeister<sup>36</sup> και Christoph Bernhard<sup>37</sup> για το τι είναι μουσική ρητορική.

Αρκετοί άλλοι συγγραφείς αναφέρονται στις ρητορικές μεθόδους που εφαρμόστηκαν στη μουσική από το 16<sup>ο</sup> αιώνα και μετά. Ο David Schulenberg (1992) αναλύει εις βάθος τις ρητορικές αναφορές (στη μουσική έκφραση και δομή) στα έργα για πιάνο του J. S. Bach. Ο Eric T. Lam (1996) έγραψε ένα δοκίμιο *Rhetoric and Baroque Opera Seria*, αναλύοντας τις μεθόδους εφαρμογής και τις λειτουργίες της αντίληψης των αρχών της ρητορικής στην Μπαρόκ μουσική και το δράμα. Τα συγγράμματα του Bernard Sherman (1997) *Interpretation* και *Rhetoric of Joshua Rifkin*, όπως και τα συγγράμματα της Ursula Kirkendale<sup>38</sup> (1980), αποτελούν σημαντικές προσεγγίσεις όσον αφορά τη ρητορική. Επιπρόσθετα ο Richard Green (1994) παρουσιάζει μια πλήρη μελέτη των μεγαλύτερων ορχηστρικών έργων του Άγγλου συνθέτη Gustav Holst (1874 - 1934), διατυπώνοντας μια θεωρία για την ανάπτυξη της μουσικής γλώσσας και των ρητορικών μεθόδων που χρησιμοποίησε στα ορχηστρικά έργα που συνέθεσε μετά το 1906. Για την ολοκλήρωση της μελέτης του βασίστηκε στη μουσική κριτική που επικρατούσε στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα αλλά και στην δημιουργική ανάλυση αυτών καθ' αυτών των έργων.

Η ρητορική έχει εφαρμοσθεί και αναλυθεί από πολλούς σύγχρονους θεωρητικούς του είδους, ακόμα και σε πιο «δημοφιλή» και ευρύτερα αποδεκτά είδη τέχνης. Οι ρητορικές μελέτες πάνω στη σύγχρονη δημοφιλή μουσική, που πραγματοποιήθηκαν από την Matula Theodore (2000), προσέδωσαν μια τυποποιημένη ανάλυση της μουσικής παρτιτούρας και των στίχων της μουσικής, εκφράζοντας την ανάγκη να συμπεριληφθούν στη μουσική επιπρόσθετοι δημοφιλείς παράγοντες. Ο Alfred C. Snider<sup>39</sup> (2002) στο μάθημα που διδάσκει στοχεύει να εξετάσει τις ρίζες, τα χαρακτηριστικά, τα κοινωνικά φαινόμενα και μηνύματα που μπορούν να εντοπισθούν

<sup>35</sup> University of Chicago, Department of Music. Θεωρητική σειρά μαθημάτων βασισμένη σε ρητορικά στοιχεία και ρητορικές τεχνικές που εφαρμόστηκαν στη μουσική του 16<sup>ου</sup> – 18<sup>ου</sup> αιώνα.

<sup>36</sup> Έκανε τον διαχωρισμό των στοιχείων της ρητορικής σε εκείνα που μπορούν να εφαρμοστούν στην αρμονία, στη μελωδία και τελικά και στα δύο ταυτόχρονα.

<sup>37</sup> Ο Christoph Bernhard (1655) στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα χρησιμοποιώντας τη δίφωνη αντίστιξη καταφέρνει να δημιουργήσει ένα οδηγό για πολυφωνική σύνθεση και να συγγράψει ένα δοκίμιο πάνω στη μουσική ρητορική που χρησιμοποιούσε ο Monteverdi και άλλοι σύγχρονοι συνθέτες, χρησιμοποιώντας ελληνική ορολογία για να κατηγοριοποιήσουν τους ιδιωτισμούς ή τα μουσικά «στοιχεία του λόγου». Ο οδηγός αυτός και το δοκίμιο χρησιμοποιήθηκαν με θετικό αποτέλεσμα σε αυτή τη «μοντέρνα» – για εκείνον τον καιρό – μουσική (Morley, 1973).

<sup>38</sup> Ισχυρίζεται ότι ο Bach δομούσε τα έργα του με τέτοιο τρόπο ώστε να ακολουθούν τα μέρη δομής μιας ομιλίας έτσι όπως αυτά περιγράφονται από το Quintilian.

<sup>39</sup> Associate Professor, Burlington University. Θεωρητική σειρά μαθημάτων με αντικείμενο την ρητορική στη ρέγκε μουσική (*Rhetoric of Reggae Music*).

στη μουσική ρέγκε (reggae music). Εξετάζει το είδος αυτό της μουσικής σαν ρητορικό και κοινωνικό κίνημα.

Ένα πιο ακραίο παράδειγμα ρητορικού πειραματισμού πάνω στη μουσική εκφραστικότητα και το ποσοστό αντίληψης της ρητορικής δομής από το ακροατήριο, εντοπίζεται στα ακουστικά πειράματα που διεξήχθησαν από μια ομάδα θεωρητικών, με σκοπό να διαχωρίσουν και να κατηγοριοποιήσουν ρητορικά περάσματα στη συμβατική μουσική που θεωρούνται εισαγωγικά, εκθετικά, αναπτυξιακά, μεταβατικά, ή καταληκτικά στη φύση τους. Τα αποτελέσματα απέδειξαν ότι τουλάχιστον κάποια στοιχεία μουσικής ρητορικής είχαν άμεση σχέση με την ικανότητα αντίληψης, που είναι ευρέως κοινό χαρακτηριστικό των ακροατών του Δυτικού κόσμου. Περιληπτικά, οι ακροατές από οποιοδήποτε κοινωνικοπολιτικό υπόβαθρο κι αν προέρχονταν ήταν ικανοί να αναγνωρίσουν τέσσερις ρητορικούς τύπους σε μικρά δοσμένα μουσικά αποσπάσματα. Αυτό αποδεικνύει για παράδειγμα ότι αντιλαμβανόμαστε ακουστικά κάτι το οποίο εκτίθεται στα εκθετικά περάσματα και που είναι ανεξάρτητο από τη μουσική δομή.<sup>40</sup>

Τέλος, έχουν γίνει πολλές προσπάθειες για να επιτευχθεί και να αναλυθεί το «χιούμορ» στη μουσική με την εφαρμογή ρητορικών στοιχείων. Ο Jason Toynbee προσπάθησε να εκφράσει όσο το δυνατό πιο κατανοητά την παρωδία στη μουσική για ταινίες<sup>41</sup>, εξετάζοντας αυστηρά, μουσικά και δομικά πλαίσια βασιζόμενος στην *Ρητορική* και την *Ποιητική* του Αριστοτέλη.

## Παράρτημα Β

### Ηλεκτρονικό Υλικό

#### Hardware (PC)

- Genie ATX P5/150 Viglen™ Pentium PC™ (with Microsoft Windows™ 95 operating system);
- Soundcraft™ 24-channel mixing desk;
- Panasonic™ SV/3700 Professional DAT (Digital Audio Tape) deck.

#### Hardware (Macintosh)

- P/Mac G3/266
- External Hardisk
- Pro Tools™III & 882/20 I/O Bundle
- Akai™S3000XL MIDI Stereo Sampler
- Roland™super JV1080 64 voice synthesiser module
- Roland™A-30 MIDI Keyboard Controller
- Samson™MPL2242 22 channel 4 Buss Mixer

---

<sup>40</sup> David Huron, Mei Yen Ch'ng, Kim Rasmussen and Sarah Stockwell. Δημοσίευση με τίτλο: *The Perceptibility of Four Music-Rhetorical Types* σε συνέδριο με θέμα: «Society for Music Perception and Cognition» στο Ohio University, 1997.

<sup>41</sup> Communication, Culture and Media. Coventry University, UK.

### Software (PC)

Εξοικειώθηκα και έκανα εκτενή χρήση των παρακάτω λογισμικών:

*CDP PC* (Composers' Desktop Project, 1995 version) Professional Computer Music System, πρόγραμμα σύνθεσης και επεξεργασίας ήχου.

*Digidesign Session*™ software for Windows program (multi-track digital audio record, 1996 version) για μίξη και παραγωγή των ηλεκτροακουστικών συνθέσεων.

*Steinberg Wavelab*™ for Windows program (digital audio editing, 1995 version) για μεταφορά αρχείων ήχου και επεξεργασία ήχων.

### Software (Macintosh)

*Pro-Tools*™ v. 4.3 for Macintosh program multi-track digital audio record, 1996 version) για μίξη και παραγωγή των ηλεκτροακουστικών συνθέσεων.

*BiasPeak*™ v. 2.10 for Macintosh program (digital audio editing, 1998 version) για μεταφορά αρχείων ήχου και επεξεργασία ήχων.

- *Hyperprism*™ TDM v.2.5
- *Soundhack*™ 0.868PPC
- *Sample Sell*™
- *DPP-I*™
- *D-Verb*™
- *DFX*™

## Παράρτημα Γ

### Πίνακας 1

A (Αφηγηματικό μέρος)

Έναρξη

Αφήγηση

Διαίρεση

Απόδειξη

Αντίφαση

Σύνοψη

B (η ανάπτυξη του A)

A Έναρξη

-

A Διαίρεση

A Απόδειξη

A Αντίφαση

A Σύνοψη

Πίνακας 1: Μακροδομική αναπαράσταση του έργου *Wind Chimes* του Denis Smalley.

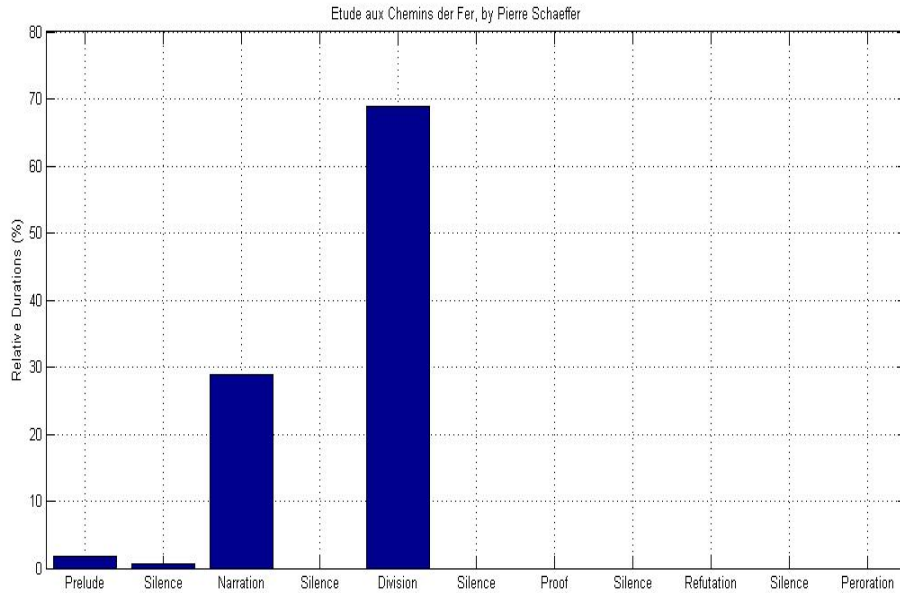
### Πίνακας 2

	<b>Prelude</b>	<b>Narration</b>	<b>Division</b>	<b>Proof</b>	<b>Refutation</b>	<b>Peroration</b>
<b>Etude Aux Chemins de Fer</b>	1.8	28.8	68.8	0	0	0
<b>Williams Mix</b>	0	0	77.3	22.7	0	0
<b>Kontakte</b>	0	5.2	94.4	0	0	0
<b>Rainforest Version 1</b>	0	18.4	41.9	0	28.5	11.1
<b>Mutations</b>	3.3	6.5	44.6	0	44.6	0
<b>Hibiki-Hana-Ma</b>	0	12.2	55.2	0	31.9	0
<b>Tumbler</b>	0.7	5.9	32.5	11.4	22.6	26.5
<b>Artificies</b>	0.5	13.3	40.1	11.8	33.2	0
<b>Fast Forward</b>	1.3	9.2	20.0	11.6	28.3	29.3
<b>Pins</b>	0.1	5.3	52.0	15.5	6.5	19.7
<b>Masks of Eternity</b>	0.8	23.0	38.1	0	24.8	13.2
<b>Vox-5</b>	12.5	7.0	19.8	5.1	0	14.8
<b>Any Resemblance is Purely Coincidental</b>	0	19.6	36.1	12.5	0	30.0
<b>Wind Chimes</b>	0.3	2.3	25.1	16.2	28.1	22.6
<b>Six fantasies on a Poem by Thomas Campion</b>	1.0	11.6	57.7	0	18.1	11.2
<b>Η Αλληγορία των Ωρών</b>	0.8	8.3	67.7	0	0	20.7
<b>Θεοφανώ II</b>	0	6.6	39.3	5.8	31.7	0
<b>Παραλλαγές των Παραλλαγών</b>	1.3	13.6	30.9	33.9	0	19.7

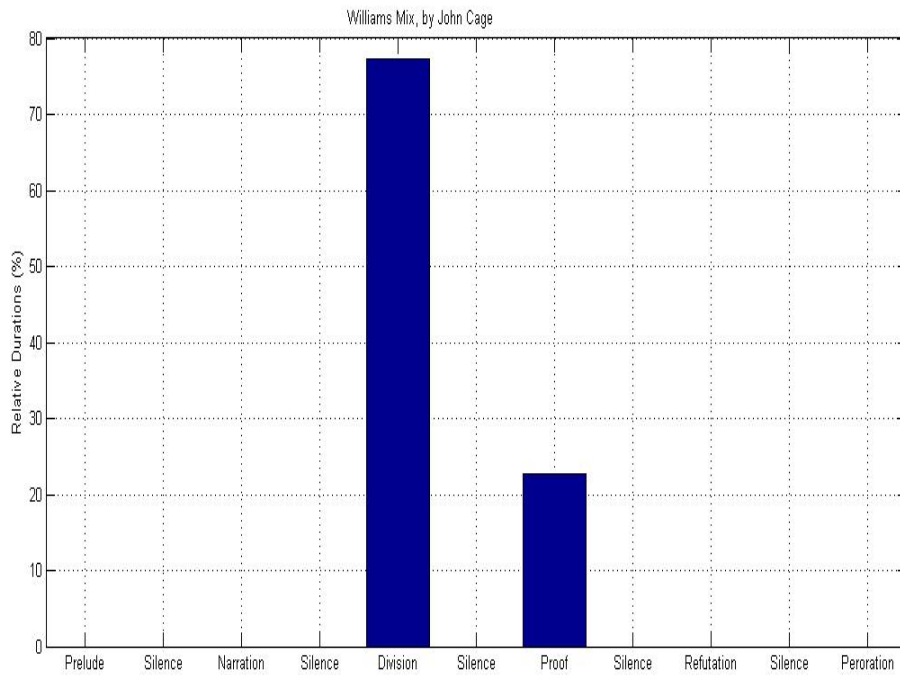
Πίνακας 2: Τα ρητορικά μέρη και η επί τις εκατό διάρκειά τους στα ηλεκτροακουστικά έργα που αναλύθηκαν.

## Παράρτημα Δ

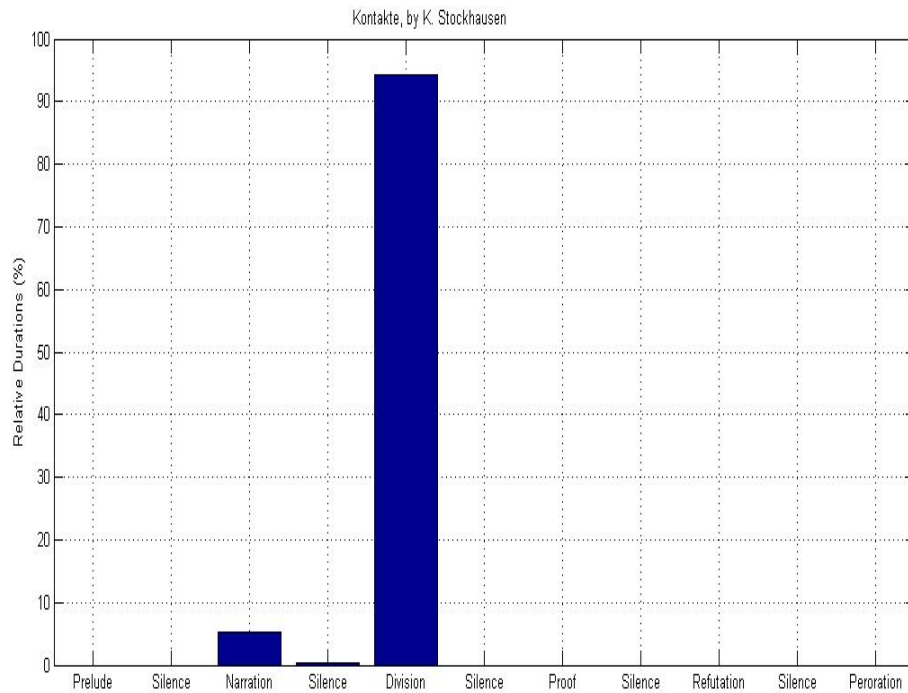
Σχήματα Ηλεκτροακουστικών Έργων που αναλύθηκαν και συντέθηκαν στην παρούσα έρευνα.



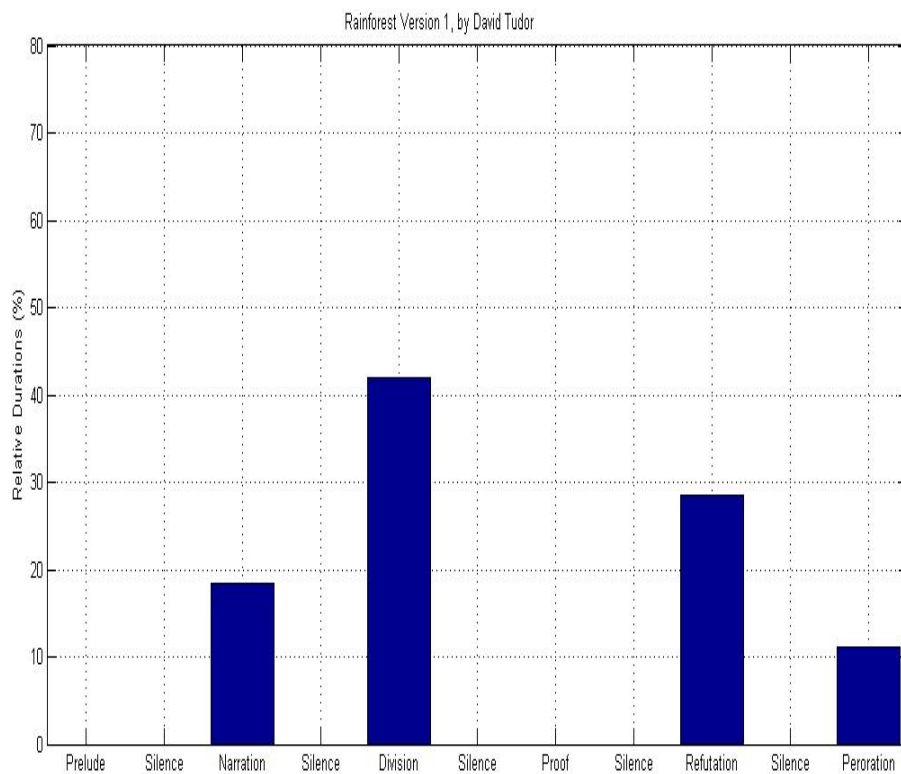
Σχήμα 1: Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Etude aux Chemins der Fer*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει τρία από τα έξι μέρη της ρητορικής δομής.



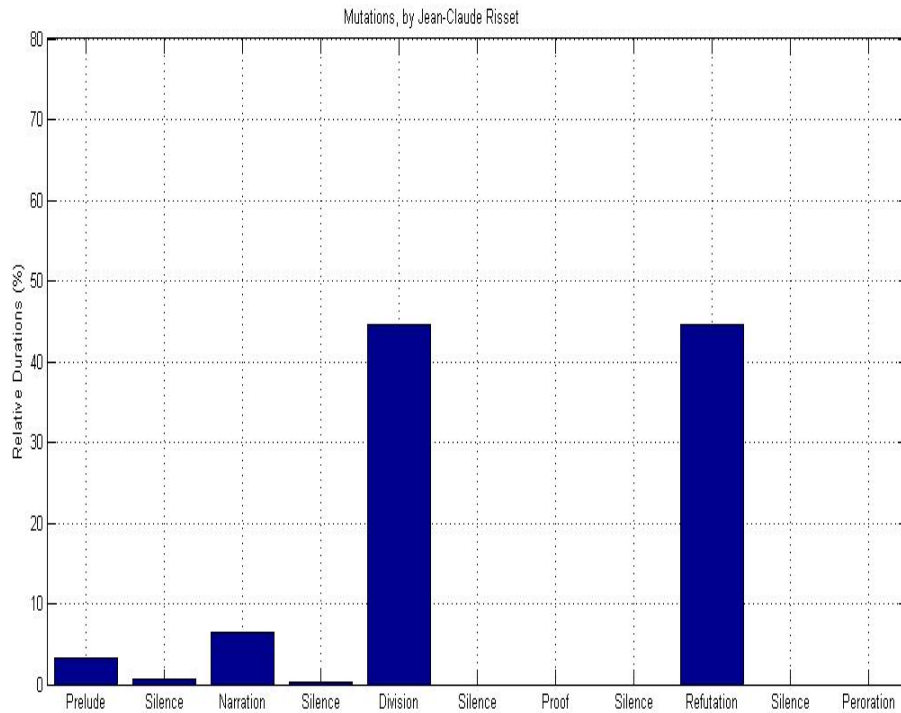
Σχήμα 2: Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Williams Mix*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει δύο από τα έξι μέρη της ρητορικής δομής.



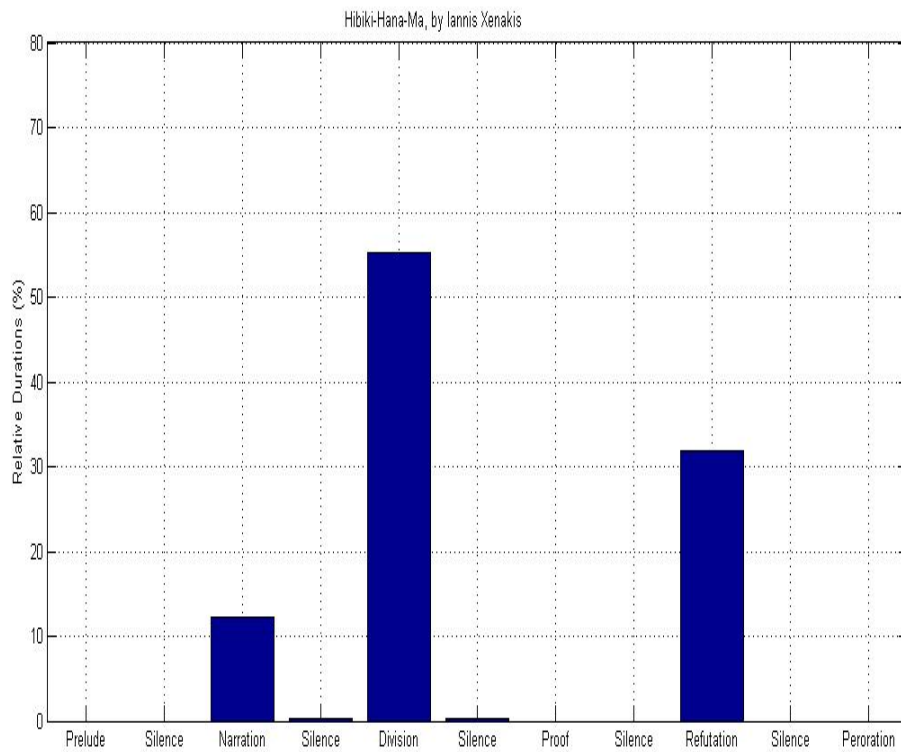
**Σχήμα 3:** Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Kontakte*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει δύο από τα έξι μέρη της ρητορικής δομής.



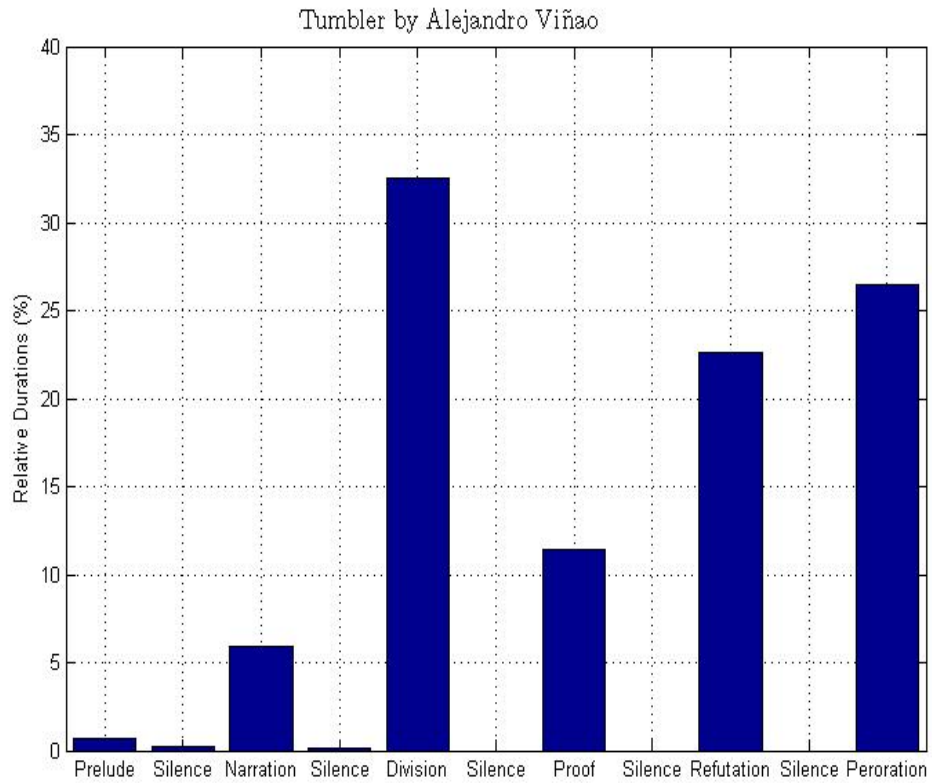
**Σχήμα 4:** Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Rainforest Version 1*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει τέσσερα από τα έξι μέρη της ρητορικής δομής.



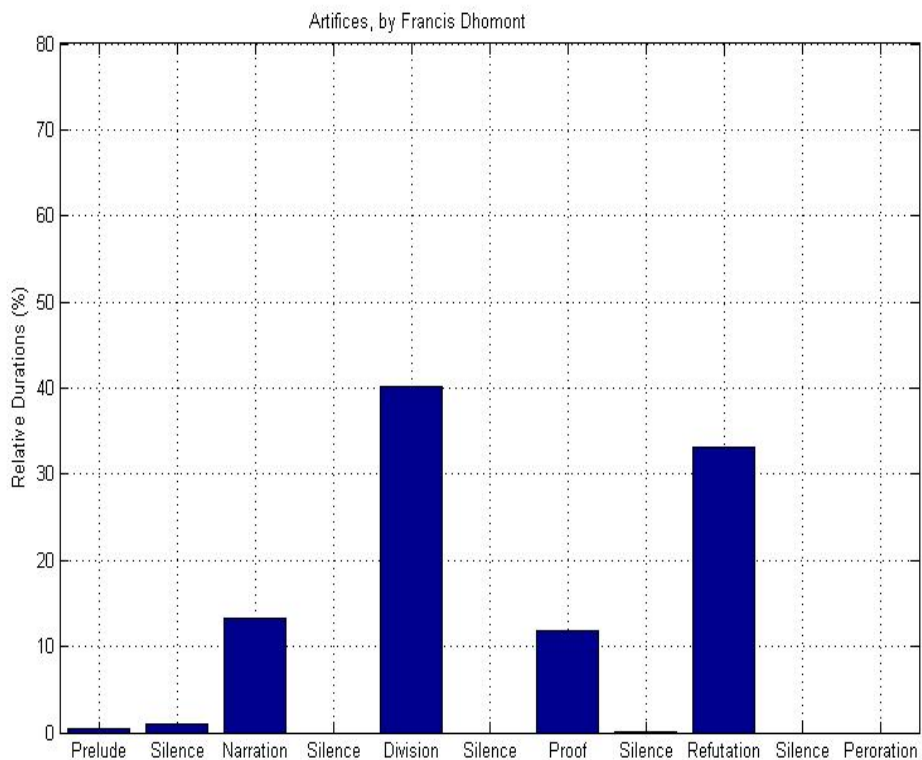
**Σχήμα 5:** Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Rainforest Version1*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει τέσσερα από τα έξι μέρη της ρητορικής δομής.



**Σχήμα 6:** Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Hibiki-Hana-Ma*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει τρία από τα έξι μέρη της ρητορικής δομής.

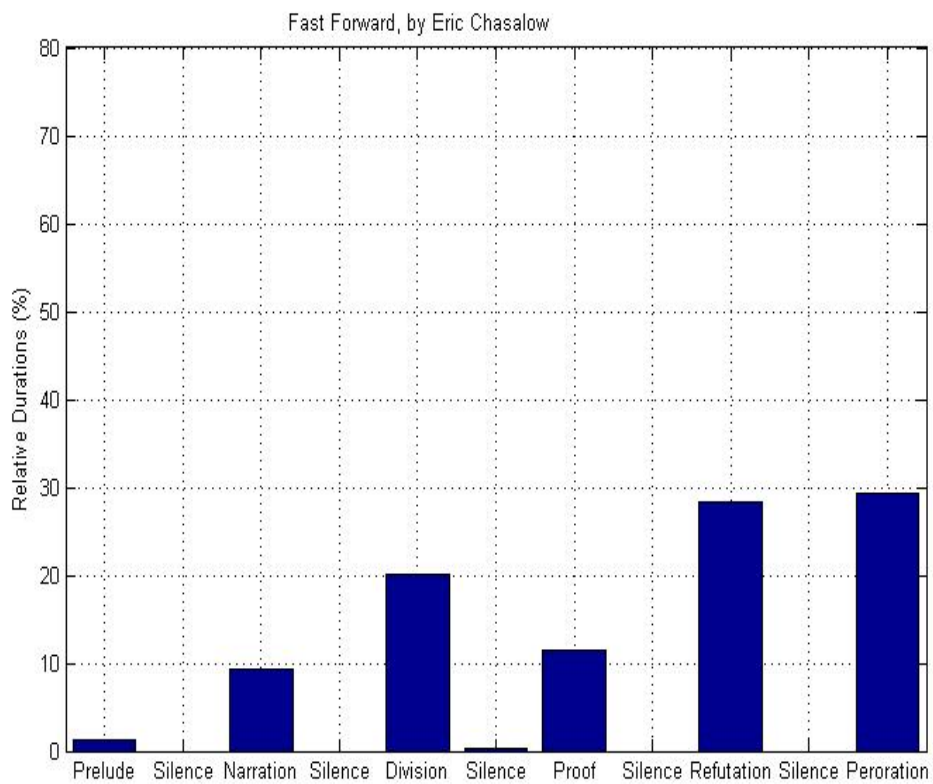


**Σχήμα 7:** Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Tumbler*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει και τα έξι μέρη της ρητορικής δομής.

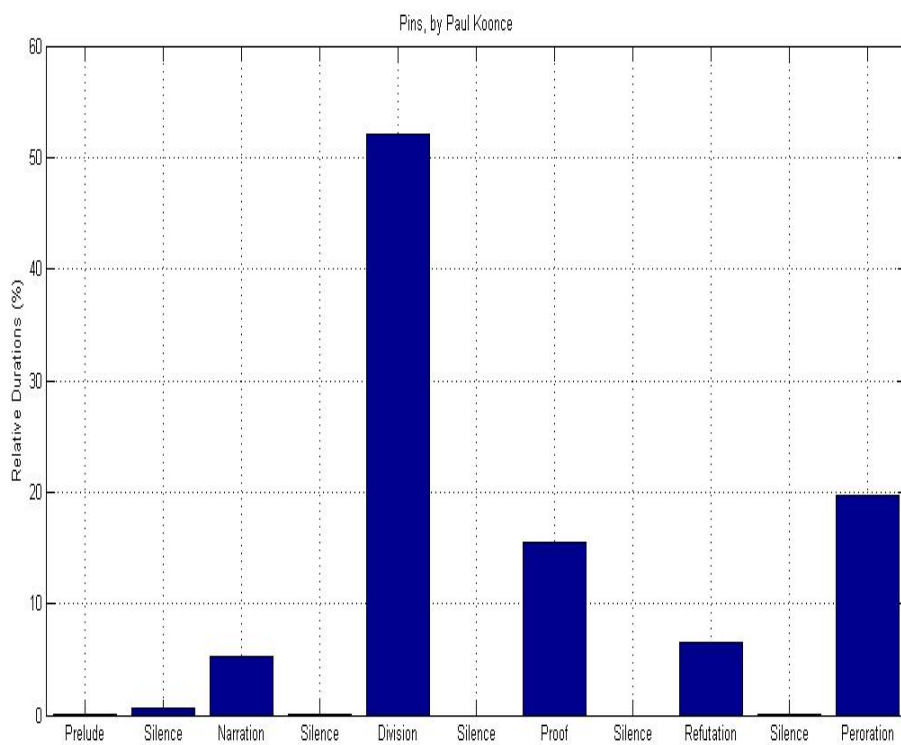


**Σχήμα 8:** Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Artificies*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει πέντε από τα έξι μέρη της ρητορικής δομής.

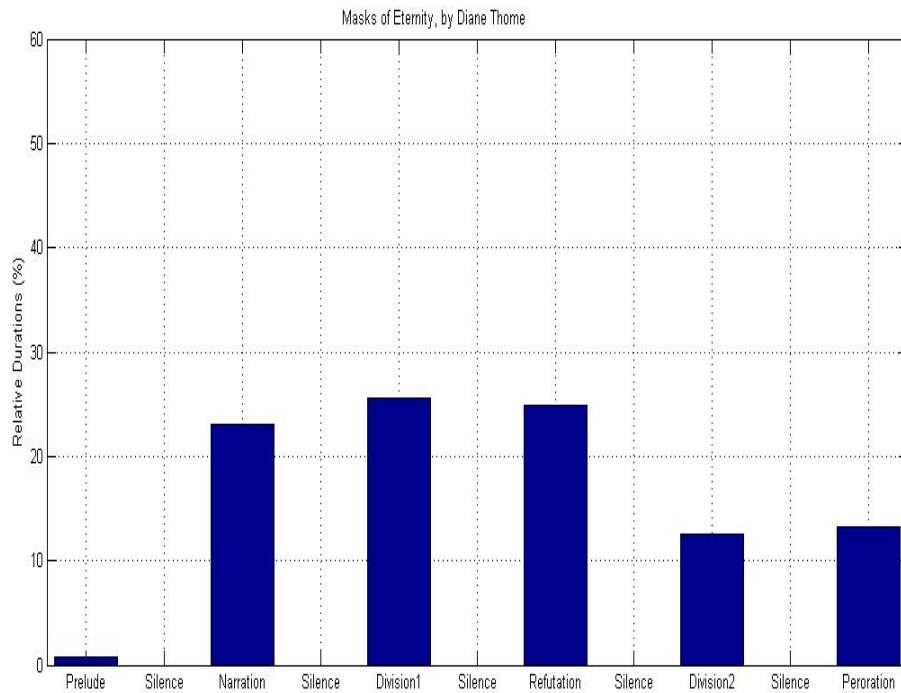




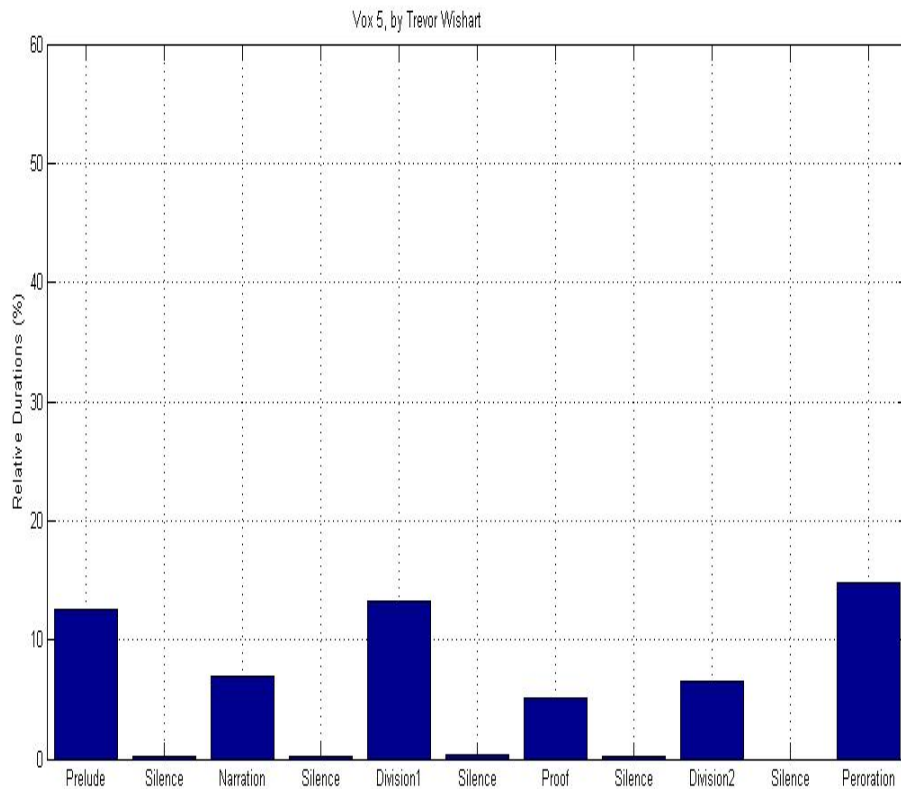
Σχήμα 9: Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Fast Forward*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει και τα έξι μέρη της ρητορικής δομής.



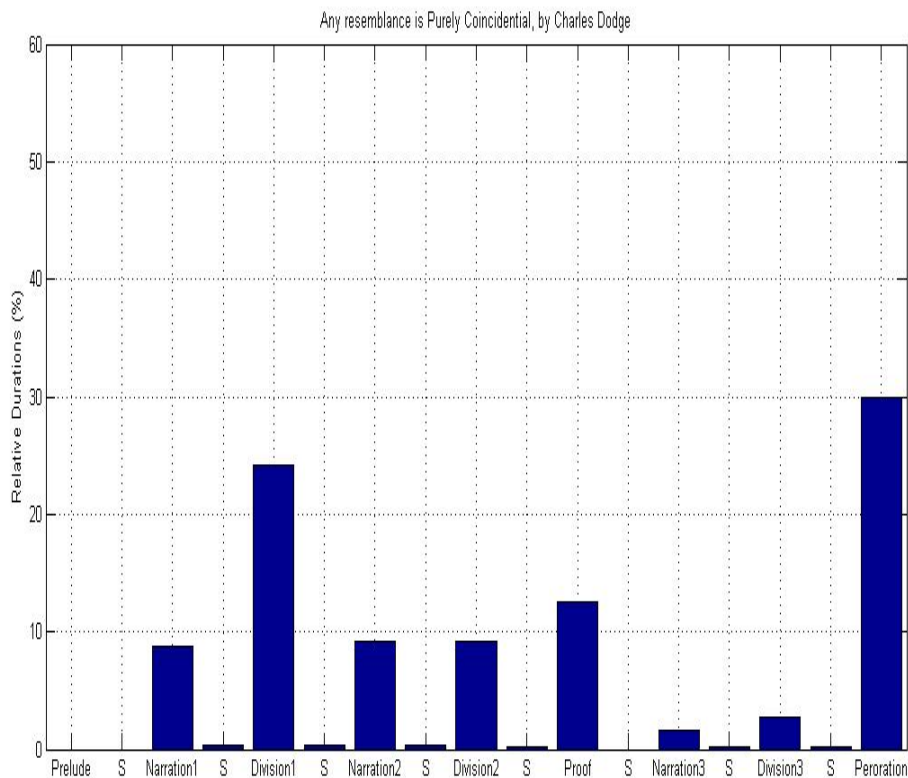
Σχήμα 10: Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Pins*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει και τα έξι μέρη της ρητορικής δομής.



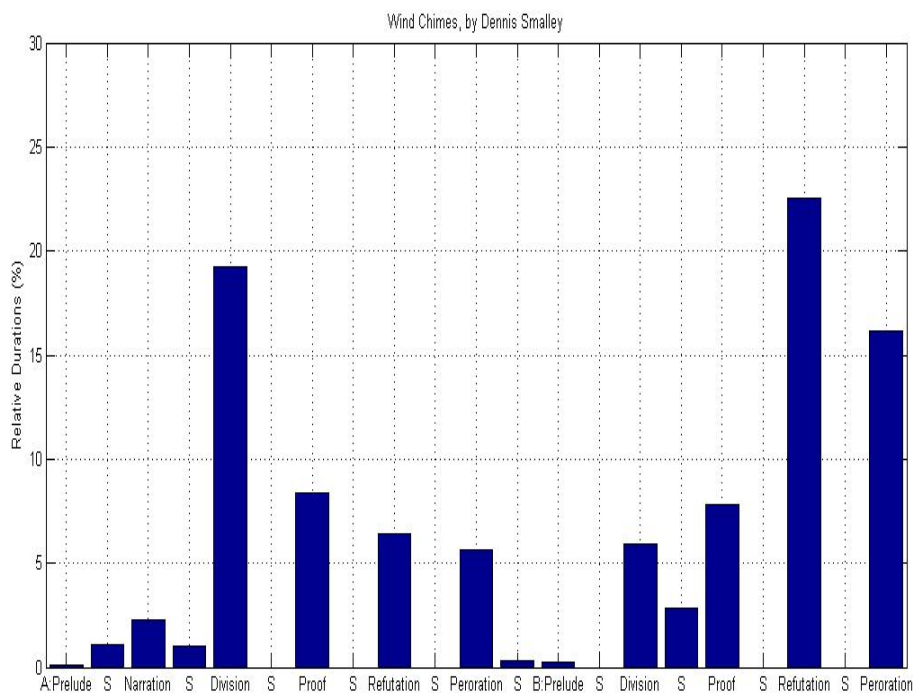
**Σχήμα 11:** Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Masks of Eternity*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει και τα έξι μέρη της ρητορικής δομής.



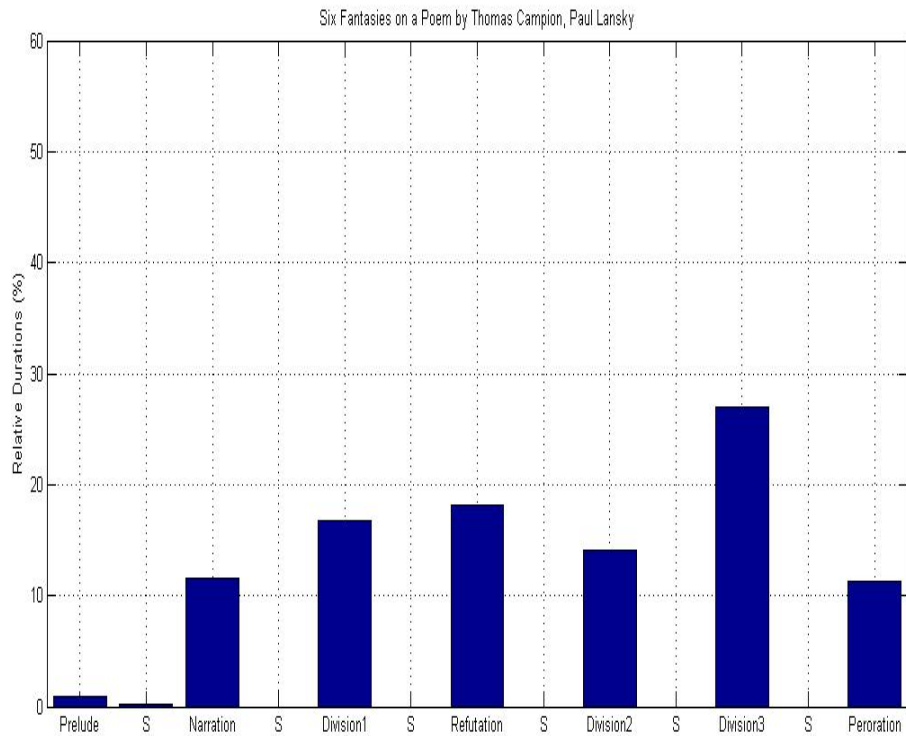
**Σχήμα 12:** Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Vox-5*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει πέντε από τα έξι μέρη της ρητορικής δομής. Περιλαμβάνει έξι συνολικά μέρη ανάπτυξης από τα οποία τα δύο είναι Διαιρετικά μέρη.



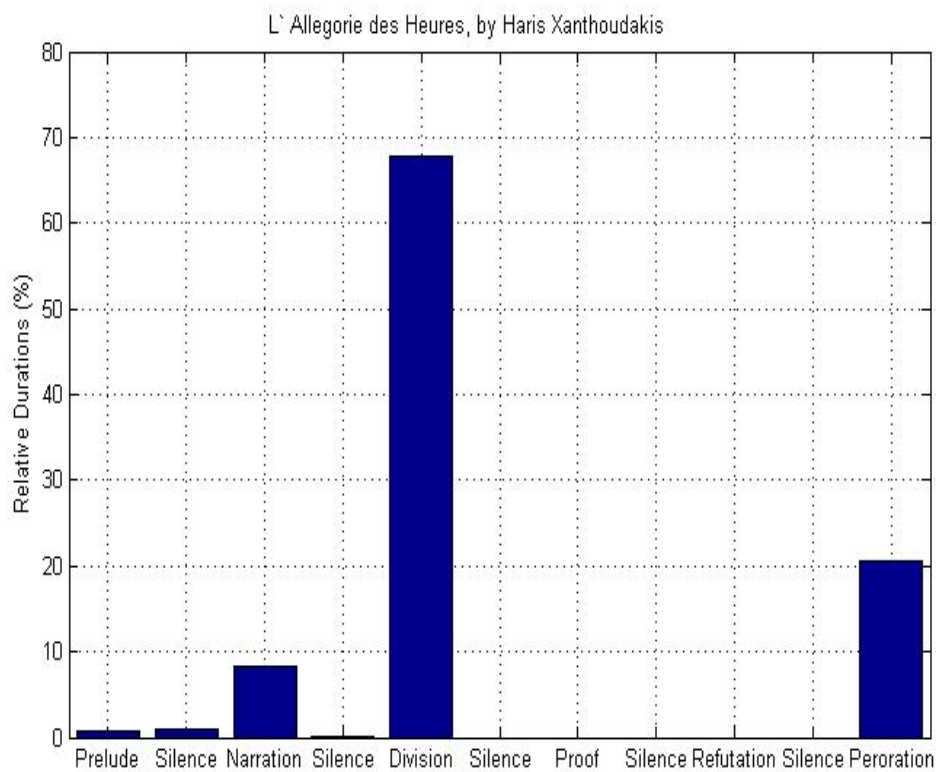
**Σχήμα 13:** Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Any Relevance is Purely Coincidental*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει τέσσερα από τα έξι μέρη της ρητορικής δομής. Περιλαμβάνει οχτώ συνολικά μέρη ανάπτυξης από τα οποία τα τρία είναι Αφηγηματικά μέρη, τα άλλα τρία είναι Διαιρετικά μέρη, ενώ περιλαμβάνει και το μέρος της Απόδειξης και της Σύνοψης.



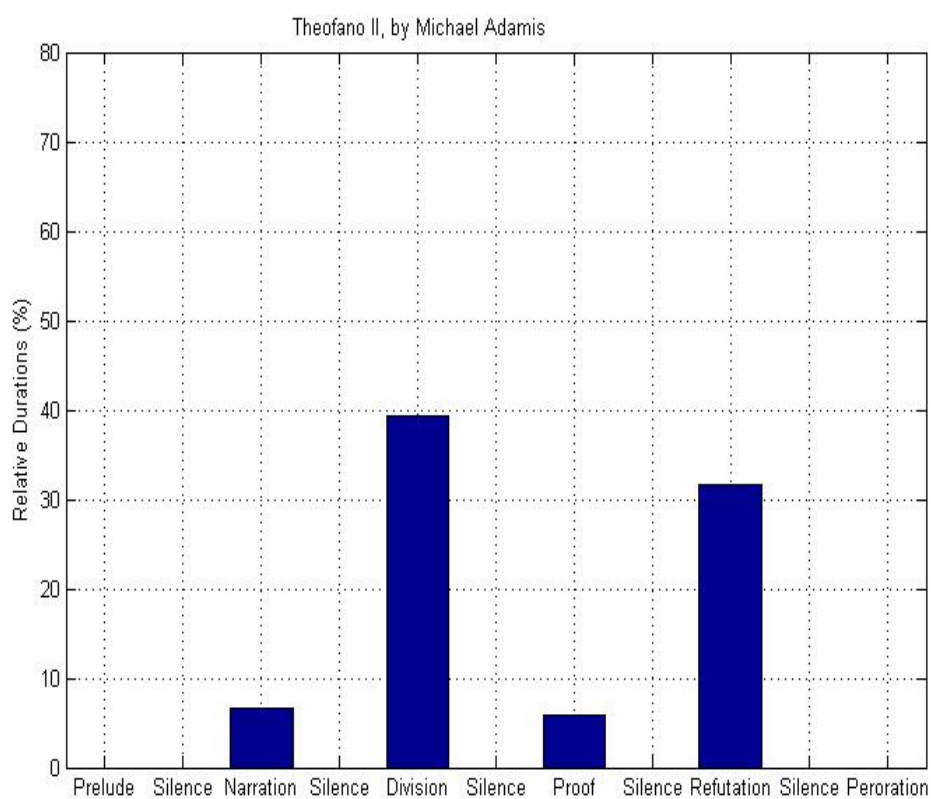
**Σχήμα 14:** Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Wind Chimes*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει και τα έξι μέρη της ρητορικής δομής. Περιλαμβάνει ένδεκα συνολικά μέρη ανάπτυξης από τα οποία τα πέντε τελευταία αποτελούν περαιτέρω ανάπτυξη των αντίστοιχων μερών που προηγούνται.



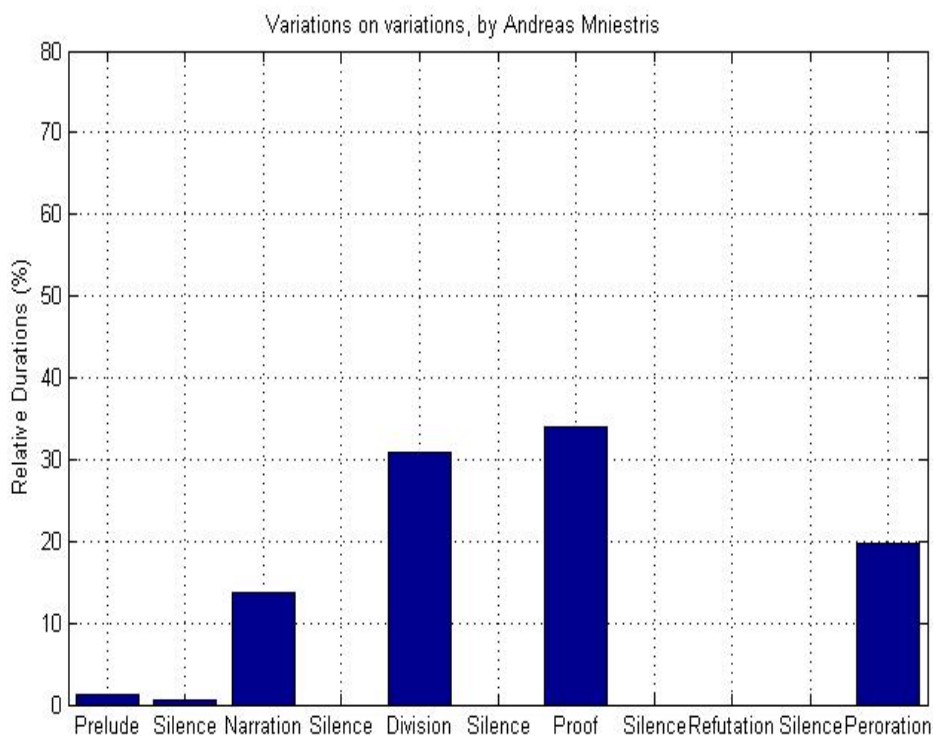
**Σχήμα 15:** Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Six Fantasies on a Poem by Thomas Campion*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει πέντε από τα έξι μέρη της ρητορικής δομής. Περιλαμβάνει επτά συνολικά μέρη ανάπτυξης από τα οποία τα τρία είναι Διαιρετικά μέρη.



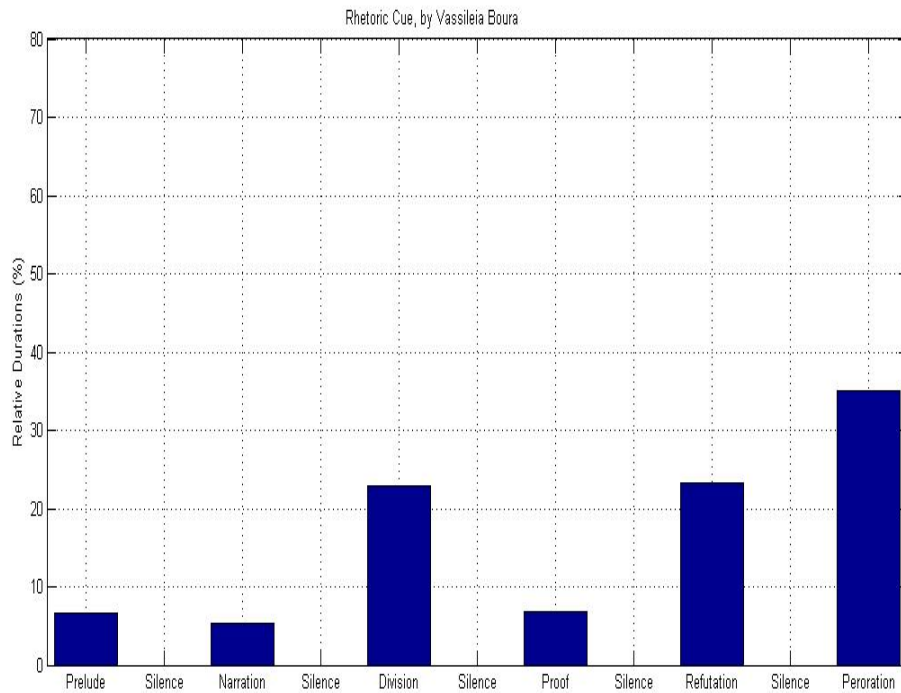
**Σχήμα 16:** Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Η Αλληγορία των Ωρών*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει τέσσερα από τα έξι μέρη της ρητορικής δομής.



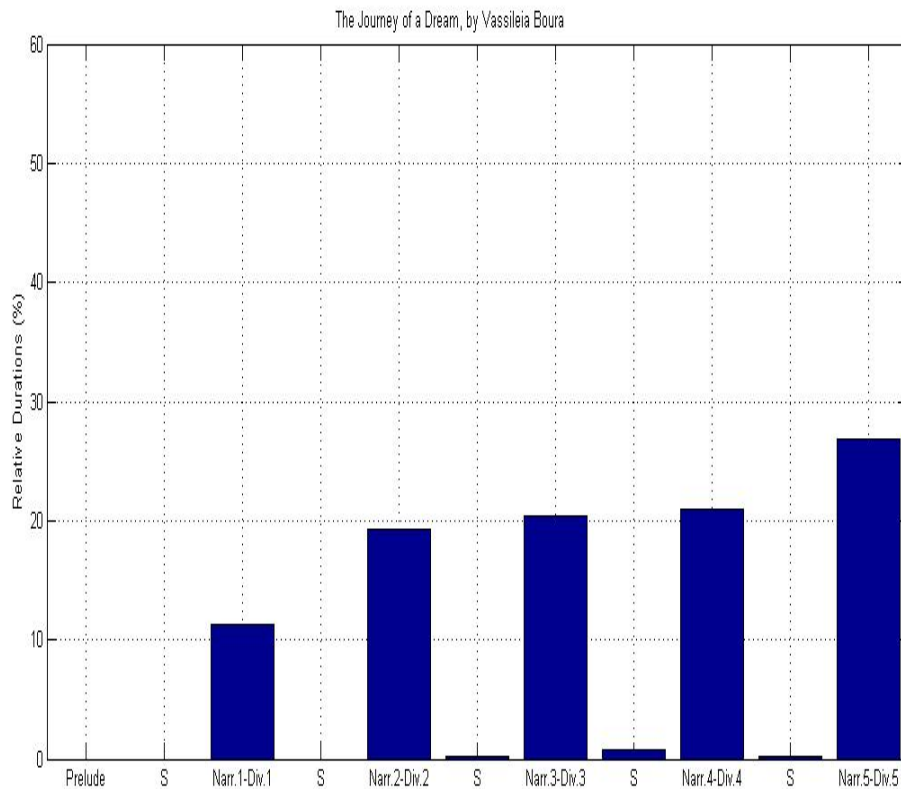
Σχήμα 17: Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Θεοφανώ II*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει τέσσερα από τα έξι μέρη της ρητορικής δομής.



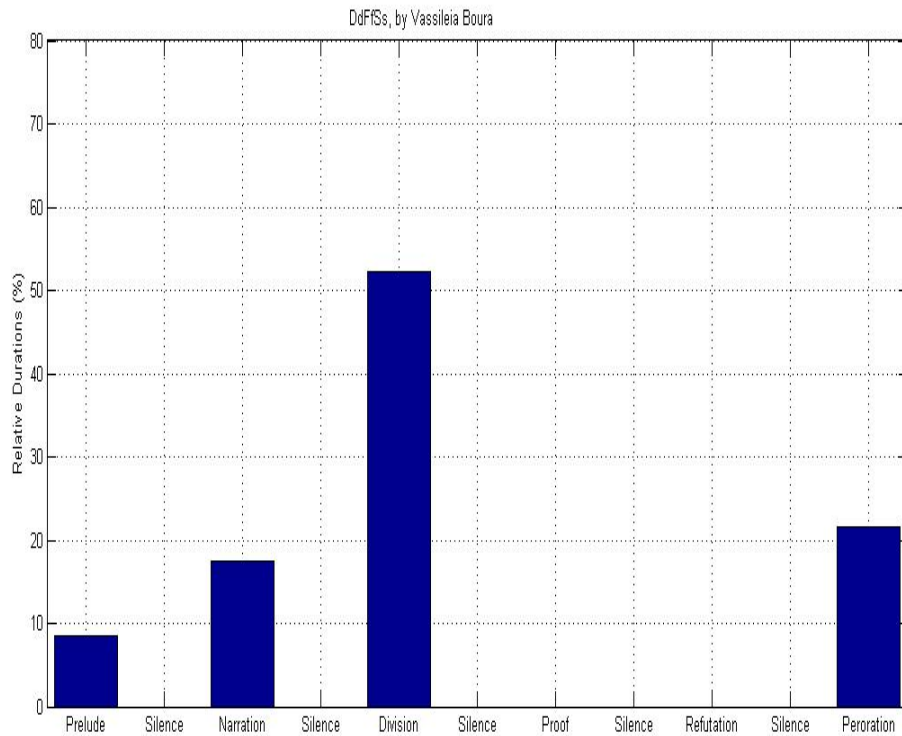
Σχήμα 18: Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Παραλλαγές των Παραλλαγών*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει πέντε από τα έξι μέρη της ρητορικής δομής.



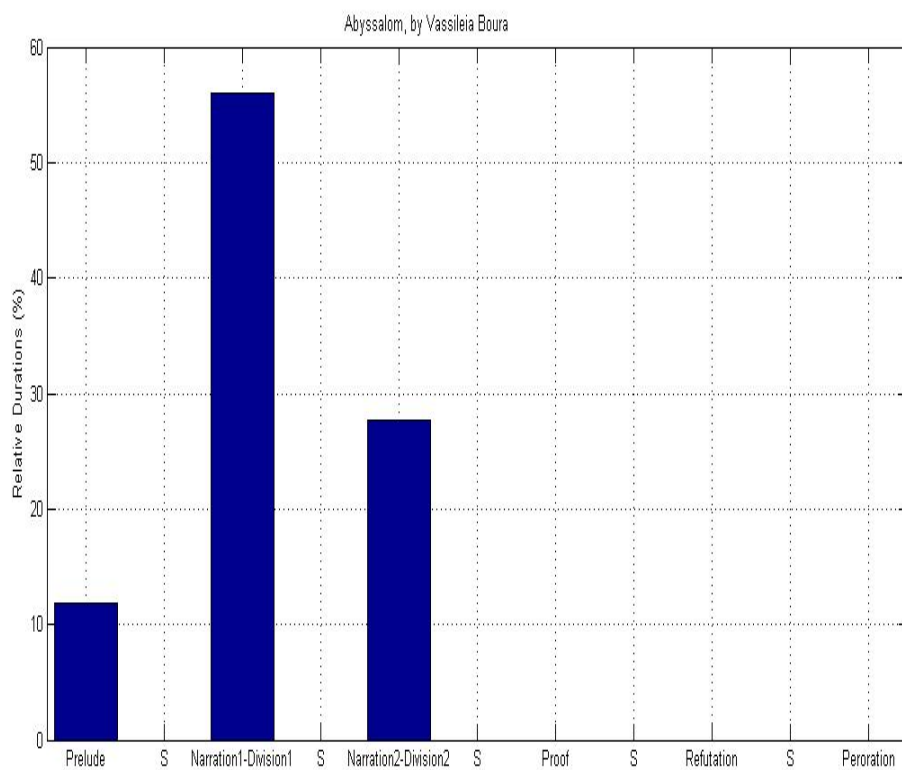
**Σχήμα 19:** Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Rhetoric Cue*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει και τα έξι μέρη της ρητορικής δομής.



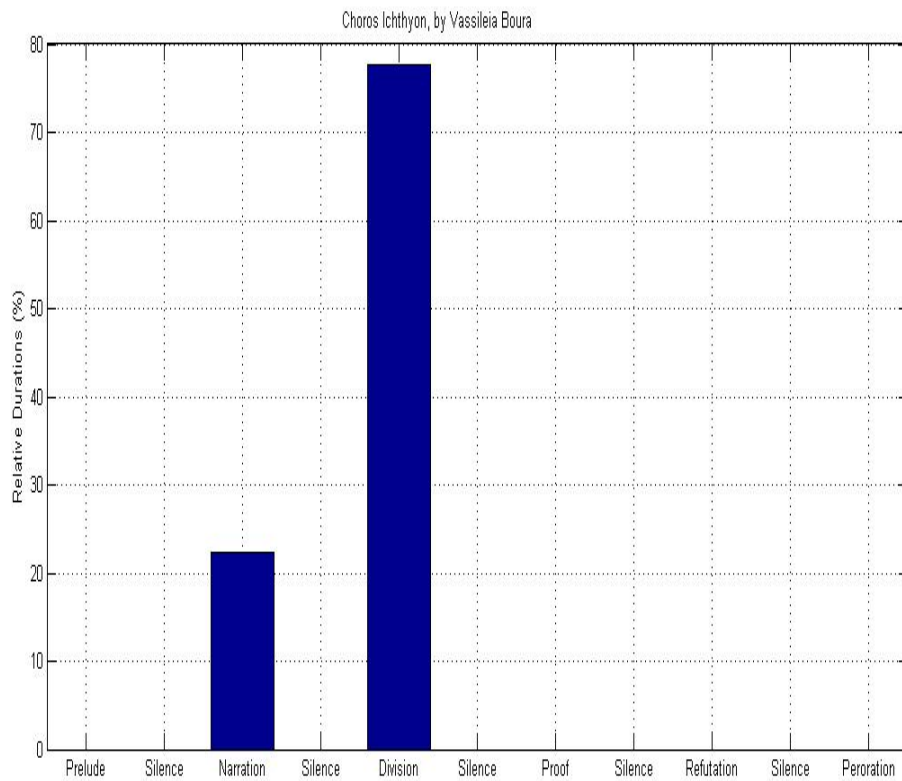
**Σχήμα 20:** Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *The Journey of a Dream*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει δύο από τα έξι μέρη της ρητορικής δομής. Περιλαμβάνει πέντε συνολικά μέρη ανάπτυξης τα οποία εκθέτουν κι αναπτύσσουν διαφορετικό θεματικό υλικό, διαμορφώνοντας πέντε διαδοχικά μέρη Αφήγησης και Διαίρεσης.



**Σχήμα 21:** Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *DdFfs*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει τέσσερα από τα έξι μέρη της ρητορικής δομής.

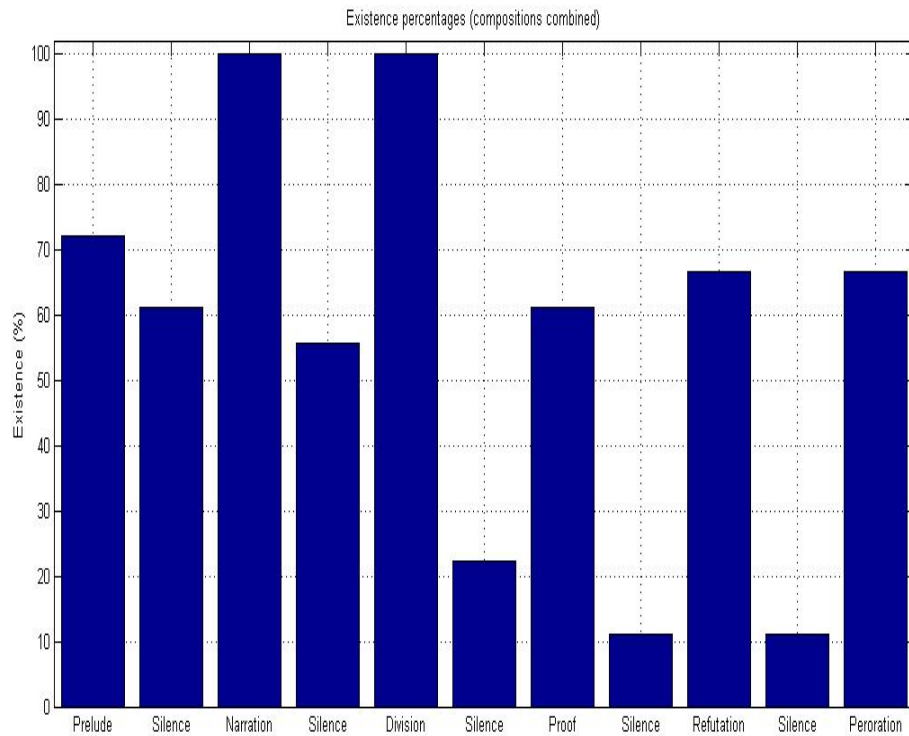


**Σχήμα 22:** Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Abyssalom*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει τρία από τα έξι μέρη της ρητορικής δομής.

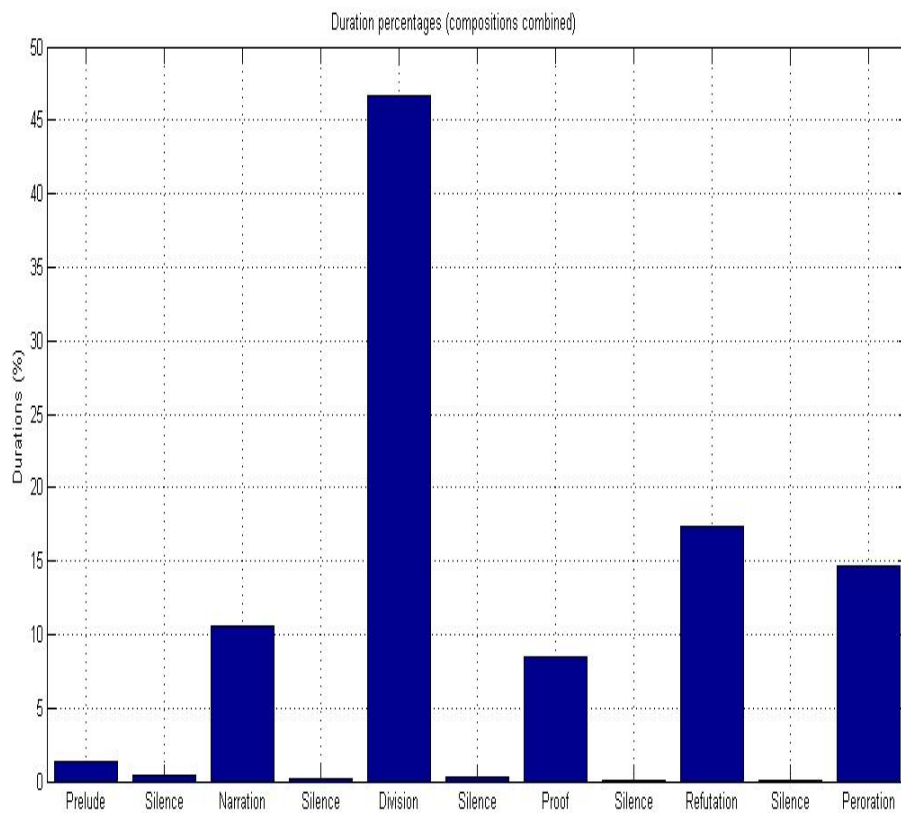


**Σχήμα 23:** Απεικόνιση των μερών της μακροδομής του έργου *Choros Ichthyon*. Ο μουσικός διάλογος αναπτύσσει δύο από τα έξι μέρη της ρητορικής δομής.





**Σχήμα 24:** Απεικόνιση των ποσοστών ύπαρξης των μερών της ρητορικής δομής στο σύνολο των ηλεκτροακουστικών έργων.



**Σχήμα 25:** Απεικόνιση των ποσοστών διάρκειας των μερών της ρητορικής δομής στο σύνολο των ηλεκτροακουστικών έργων.

## Παραπομπές CD

- Αδάμης, Μ. (1971) *Θεοφανώ II* στο 4 Γενιές Ηλεκτροακουστικής Μουσικής, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα.
- Brummer, L. (1993) *The Gates of H.* in *Stimmen...Klange*, ICMC '95 digital playground, DegeM.
- Cage, J. (1952) *Williams Mix* in *Ohm: the early gurus of electronic music*, Thomas Ziegler and Jason Gross.
- Chasalow, E. (1988) *Fast Forward for Tape and Percussion* in *Over the Edge*, New World Records, 80440-2.
- Dhomont, F. (1989) *Artifices* in *The Human Touch*, ICMC '94 International Computer Music Conference 1994 Denmark.
- Dodge, C. (1980) *Any Resemblance is Purely Coincidental* in *Computer Music Currents 11*, wergo, WER 2031-2.
- Koonce, P. (1996) *Pins* in *Walkabout or Back*, Electroacoustic Works, Mode:90
- Lansky, P. (1978-79) "Six Fantasies on a Poem by Thomas Campion" in *Fantasies and Tableaux*, CRI, CD 683.
- Μνιέστρης, Α. (2001) *Οι Παραλλαγές των Παραλλαγών* στο 4 Γενιές Ηλεκτροακουστικής Μουσικής, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα.
- Risset, J.C. (1969) *Mutations* in *Ohm: the early gurus of electronic music*, Thomas Ziegler and Jason Gross.
- Schaeffer, P. (1948) *Etude aux Chemins der Fer* in *Ohm: the early gurus of electronic music*, Thomas Ziegler and Jason Gross.
- Smalley, D. (1987) *Wind Chimes* in *Computer Music Currents 5*, wergo, wer 2025-2.
- Stockhausen, K. (1959-60) *Kontakte* in *Ohm: the early gurus of electronic music*, Thomas Ziegler and Jason Gross.
- Thome, D. (1994) *Masks of Eternity* in *Palaces of Memory Electro-Acoustic Music Centaur*, CRC2229.
- Tudor, D. (1968) *Rainforest Version 1* in *Ohm: the early gurus of electronic music*, Thomas Ziegler and Jason Gross.
- Varese, E. (1958) *Poem Electronique* in *Ohm: the early gurus of electronic music*, Thomas Ziegler and Jason Gross.
- Viñao, A. (1989/90) *Tumblers* in *Der Prix ars electronica 92*, Prix ars electronica 92.
- Wishart, T. (1986) *VOX-5* in *Computer Music Currents 4*, wergo, WER 2024-50.
- Ξανθουδάκης, Χ. (1987) *Η Αλληγορία των Ωρών* στο 4 Γενιές Ηλεκτροακουστικής Μουσικής, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα.
- Xenakis, I. (1970) *Hibiki-Hana-Ma* in *Ohm: the early gurus of electronic music*, Thomas Ziegler and Jason Gross.

## Περιεχόμενα του συνημμένου CD

1.	Rhetoric Cue.....	Vassileia Boura.....	25:46
2.	The Journey of a Dream.....	Vassileia Boura.....	08:22
3.	DdFfSs.....	Vassileia Boura.....	03:42
4.	Abyssalom.....	Vassileia Boura.....	07:58
5.	Instant.....	Vassileia Boura.....	00:59
6.	Choros Ichthyon.....	Vassileia Boura.....	03:03

Συνολική διάρκεια: 48:03