

## Ηχοτοπίο. Τοπίο για αντιπαράθεση.

Θεόδωρος Λώτης  
Τμήμα Μουσικών Σπουδών – Ιόνιο Πανεπιστήμιο  
lotis@ionio.gr

Συνέθεσα το πρώτο μου ηχοτοπίο το 1996-1997, όταν ακόμη σπούδαζα σύνθεση ηλεκτροακουστικής μουσικής. Η αφορμή της σύνθεσης ήταν μια ανάθεση για σύνθεση ηχοτοπίου, του οργανισμού *Musiques et Recherches* για το φεστιβάλ Radio Créative 1997 στην αίθουσα Botanique των Βρυξελλών. Το έργο έχει τίτλο “Le Grain de Bruxelles” (*Οι κόκκοι των Βρυξελλών*)<sup>1</sup> και αναφέρεται σε ένα φανταστικό τοπίο, πλασμένο με ήχους της πόλης των Βρυξελλών. Το κύριο χαρακτηριστικό του είναι οι ξαφνικές και απότομες εναλλαγές δυναμικών που επηρεάζουν την αντίληψη των ηχητικών φασμάτων και άρα και την αντίληψη των μουσικών χώρων. Ήχοι από την πόλη των Βρυξελλών, και από ένα κουαρτέτο εγχόρδων, ηχογραφήθηκαν και υπέστησαν επεξεργασία δημιουργώντας διαφορετικά χωρικά τοπία.

Κάποιες συγκεκριμένες εικόνες από την πόλη των Βρυξελλών και ένα κείμενο του ζωγράφου Γιάννη Ψυχοπαίδη για τις Βρυξέλλες<sup>2</sup>, ο Delvaux<sup>3</sup> και το έργο του Bruggel *La chute d'Icare*, αποτέλεσαν τα ερεθίσματα για το έργο. Η πρώτη εικόνα από την πόλη των Βρυξελλών που μου προκάλεσε μεγάλη εντύπωση και εντυπώθηκε στη μνήμη μου, ήταν οι τεράστιοι γερανοί που χρησιμοποιούνταν για την ανοικοδόμηση του κέντρου της πόλης. Κάθε φορά που τους κοίταζα, μου δημιουργούσαν την εντύπωση μιας σιωπηλής χορογραφίας κάτω από τον, συνήθως μουντό από την υγρασία, βέλγικο ουρανό.

Το “Le Grain de Bruxelles” είναι μία συμβολική περιγραφή της καθημερινής ζωής στις Βρυξέλλες, με κυρίαρχα στοιχεία κάποιους συγκεκριμένους ήχους και εικόνες της πόλης. Διαφορετικές σκηνές και εικόνες αναπαρίστανται από διαφορετικούς ηχητικούς χώρους και δυναμικές. Πραγματικές ή φανταστικές εικόνες από την παραμονή μου στις Βρυξέλλες, αποτελούν τους μουσικούς “κόκκους” του έργου.

Την εποχή της σύνθεσης του συγκεκριμένου ηχοτοπίου, είχα ακούσει πολύ λίγα για την ύπαρξη αυτού του είδους ηχητικής τέχνης και, σε καμία περίπτωση δεν είχα σχηματοποιημένη άποψη για τα

<sup>1</sup> Σε μορφή μινιατούρας (2:50) περιλαμβάνεται στο CD Sonic Postcards του Sonic Arts Network (2001).

<sup>2</sup> Ψυχοπαίδη, Γ. (1992). Νυχτερινό ταξίδι. Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα.

<sup>3</sup> Paul Delvaux, Βέλγος ζωγράφος (1897–1994).

χαρακτηριστικά του, ούτε και για την, ούτως ή άλλως, σύντομη ιστορία του<sup>4</sup>. Αποτέλεσμα αυτού, ήταν να τηρήσω μία συνθετική μεθοδολογία που δεν περιοριζόταν από κανενός είδους θεωρητικοποίηση των ηχοτοπίων, στάση που προφανώς πήγαζε από την άγνοιά μου για τα θεωρητικά κείμενα περί ηχοτοπίων και ακουστικής οικολογίας που είχαν μέχρι τότε γραφτεί, αλλά και από την προσωπική μου άποψη και προτίμηση για αφηρημένες και ιμπρεσιονιστικές<sup>5</sup> αποδόσεις τής πραγματικότητας στη σύνθεση ηλεκτροακουστικής μουσικής.

Είναι εμφανές από τα παραπάνω ότι, δέκα χρόνια πριν, την εποχή της σύνθεσης του "Le Grain de Bruxelles", δε με απασχόλησε καθόλου η θεωρητική προσέγγιση του είδους των ηχοτοπίων, πριν αρχίσω το πρακτικό, συνθετικό πλάσιμο ενός έργου που σκοπό είχε την ανάπλαση φανταστικών και πραγματικών εικόνων μίας πόλης μέσω των ήχων και τη σύνδεση/ταυτοποίηση του ακροατήριου με αυτές.

Δέκα χρόνια αργότερα και μετά από παρότρυνση της κύριας εκπροσώπου των ηχοτοπίων<sup>6</sup>, Hildegard Westerkamp, ζητείται από την κοινότητα των συνθετών μια οριοθέτηση και τεκμηρίωση για το τι είναι και τι όχι ηχοτοπίο, έργο που δε συναντά πάντα την προθυμία των συνθετών. Ποια είναι τα γνωρίσματά του και κυρίως ποια είναι τα χαρακτηριστικά εκείνα που **δεν** εξασφαλίζουν τον τίτλο του ηχοτοπίου σε ένα έργο, ανεξαρτήτως των προθέσεων του συνθέτη του; Το ηχοτοπίο πρέπει να βρει τον ορισμό του. Η ανάγκη αυτή, περιγράφεται από την Westerkamp με την παράθεση δύο προσωπικών της εμπειριών,<sup>7</sup> από τις οποίες παραθέτω την πρώτη<sup>8</sup>:

“Η πρώτη [εμπειρία] προέκυψε όταν με προσκάλεσαν ως μέλος της επιτροπής σε έναν διαγωνισμό σύνθεσης ηχοτοπίων. Η επιτροπή βρέθηκε αντιμέτωπη με μια πληθώρα διαγωνιζόμενων συνθετών που βρίσκονταν σε

---

<sup>4</sup> Η έννοια της σύνθεσης ηχοτοπίου άρχισε να εμφανίζεται στα μέσα της δεκαετίας του 1970, κυρίως από την Hildegard Westerkamp (βλ. Βιβλιογραφία)

<sup>5</sup> Κίνημα που εμφανίστηκε κυρίως στη Γαλλία από τα τέλη του 19ου αιώνα έως τα μέσα του 20ου. Ο μουσικός ιμπρεσιονισμός καλλιέργησε κυρίως την υπονοητική αφήγηση και ατμόσφαιρα, σε αντίθεση με προηγούμενες τάσεις έκδηλου συναισθηματισμού ή προγραμματικής αφήγησης.

<sup>6</sup> Βλ. 7.

<sup>7</sup> Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology. Στο <http://www.sfu.ca/~westerka/writings.html>. Όπως ανατυπώθηκε από το *Organised Sound*, Volume 7, Number 1, 2002.

<sup>8</sup> Όλες οι παραθέσεις αποσπασμάτων που ακολουθούν είναι μεταφρασμένες από το συγγραφέα. (Μ.τ.Σ.).

σύγχυση ως προς το τι δήλωνε ο όρος ‘σύνθεση ηχοτοπίων’. Και αυτό ήταν φυσικό, αφού η φράση ‘ηχοτοπίο ως ένα μουσικό είδος’, ήταν η μόνη οδηγία που δόθηκε στους συνθέτες και στα μέλη της επιτροπής... Το αποτέλεσμα ήταν το θέμα της σύνθεσης ηχοτοπίων να χάνεται τελικά μέσα στην πληθώρα των ετερογενών υποψηφιοτήτων. Ή, για να το θέσω αλλιώς, οι διαγωνιζόμενοι συνθέτες, πίστευαν πως και μόνο η χρήση περιβαλλοντικών ήχων εξασφάλιζε το ότι η σύνθεσή τους ήταν ένα ηχοτοπίο... Μπορεί όμως ένα έργο να ονομαστεί ηχοτοπίο μόνο και μόνο επειδή χρησιμοποιεί σαν ηχητικές πηγές περιβαλλοντικούς ήχους; Η απουσία λεπτομερών κριτηρίων επιλογής και ορισμών και η συνεπακόλουθη έλλειψη σαφήνειας, ιδιαίτερα κατά τη διαδικασία αξιολόγησης από την επιτροπή, κατέδειξε την ανάγκη για κάποια περιγραφή του όρου [ηχοτοπίο], για κάποιες κατευθυντήριες αρχές.” (2002).

Τα ίδια ερωτήματα απασχολούν την Westerkamp και σε άλλη αρθρογραφία της<sup>9</sup>, επισημαίνοντας το γεγονός ότι δεν υπάρχει, μέχρι σήμερα, μια παγιωμένη και κοινά αποδεκτή άποψη για τα κριτήρια και τα χαρακτηριστικά που συνιστούν ένα ηχοτοπίο. Από αυτήν την άποψη, η συζήτηση για τις αρχές που πρέπει να διέπουν τη σύνθεση των ηχοτοπίων έχει ουσιαστικό νόημα και περιεχόμενο, είτε για να οδηγήσει στην σκιαγράφησή τους, είτε για να αφήσει ελεύθερο από κάθε είδους περιοριστικού *façon de faire* αυτό το νέο είδος ηχητικής τέχνης.

Σύμφωνα με τον Barry Truax, υπάρχουν τέσσερις αρχές, για τη σύνθεση ενός ηχοτοπίου<sup>10</sup>:

1. αναγνωρισιμότητα του ήχου (παρά τις όποιες επεξεργασίες έχει δεχθεί από το συνθέτη)
2. συνειδητοποίηση του ακροατή σε σχέση με το περιβαλλοντικό

---

<sup>9</sup> Westerkamp (1999). Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds. Soundscape before 2000. Amsterdam. Νοέμβριος. Στο <http://www.sfu.ca/~westerka/writings.html>.

<sup>10</sup> Αυτές τις αρχές εξέφρασε κατά τη διάρκεια σεμιναρίου του το 2006, για τα Ηχοτοπία και την Ακουστική Οικολογία, στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιόνιου Πανεπιστημίου.

περιεχόμενο

3. συνειδητοποίηση του συνθέτη σε σχέση με το περιβαλλοντικό περιεχόμενο
4. προώθηση της γνώσης για την κατανόηση του κόσμου

Μόνο η πρώτη από τις τέσσερις αρχές αφορούν αυτήν καθ'εαυτήν τη διαδικασία της σύνθεσης. Οι υπόλοιπες τρεις εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό, τόσο ποσοτικά όσο και ποιοτικά, από την πρώτη. Εξετάζοντας όμως την πρώτη αρχή, συνηθειτοποιούμε ότι υπάρχει μία αντίφαση, ή τουλάχιστον ένα ασαφές σημείο. Πώς είναι δυνατόν ένας ήχος, όσο μεγάλη και αν είναι η αναγνωρισιμότητά του και άμεση η σύνδεση με την πηγή του, να παραμείνει αναγνωρίσιμος όταν έχει υποστεί επεξεργασία; Είναι πιθανόν, στα πρώτα στάδια της επεξεργασίας, ο ήχος να διατηρήσει κάποια αναγνωρισιμότητα και η σύνδεση με την πηγή του να είναι ακόμη εφικτή. Όσο όμως η επεξεργασία του γίνεται δραστηκότερη, τόσο ο ήχος μεταμορφώνεται σε ένα *αφηρημένο αντικείμενο*<sup>11</sup>, ενώ αυξάνεται ταυτόχρονα η αδυναμία του ακροατή να διατηρήσει τη σύνδεση με την πηγή του. Εκεί, ο ακροατής εισέρχεται στο πεδίο της *απομακρυσμένης αντικατάστασης*<sup>12</sup>, όπου, εάν υπάρχει οποιαδήποτε σύνδεση του ήχου με κάποια πηγή, αυτή είναι μια πηγή φανταστική. Ποιο είναι λοιπόν το οριακό στάδιο της επεξεργασίας του ήχου, πριν αυτός γίνει μη αναγνωρίσιμος; Και αν, υποθετικά, το στάδιο αυτό μπορούσε να οριστεί, δε θα ήταν περιοριστικό για το συνθέτη; Η Westerkamp, αναζητώντας λύση για το ίδιο θέμα της αναγνωρισιμότητας, αναφέρει ότι "...οι αφηρημένοι ήχοι πρέπει με κάποιον τρόπο να δηλώνουν τη σχέση τους με την πηγή τους, ή με έναν χώρο, χρόνο, ή κατάσταση"<sup>13</sup> (1999). Δεν εξηγεί όμως με ποιον τρόπο θα γίνεται αυτή η δήλωση μετά την επεξεργασία του ήχου, και αν τελικά, αυτή η δήλωση θα πρέπει να αποτελεί την αγωνιώδη προσπάθεια του συνθέτη στην τιθάσευση του υλικού του.

Ως "αναγνωρισιμότητα του ήχου", οι Truax και Westerkamp εννοούν την, με κάποιον τρόπο, αναγνώριση της πηγής και κατά συνέπεια, την πιστή απόδοση της σημασιολογίας που αυτός ο ήχος περιέχει τη στιγμή της ηχογράφησης του. Με λίγα λόγια, την τήρηση από μέρους του συνθέτη της δυαρχίας *αίτιου-αιτιατού*. Αν λάβει κανείς σοβαρή υπόψη

---

<sup>11</sup> Αφηρημένο, με την έννοια του *ηχητικού αντικειμένου (objet sonore)*, όπως καθιερώθηκε από τον Pierre Schaeffer.

<sup>12</sup> "remote surrogacy". Όρος του Denis Smalley (1996) που δηλώνει την αδυναμία του ακροατή να συνδέσει τον ήχο που ακούει με την πηγή που τον γέννησε. Κατά συνέπεια, η σχέση αίτιου-αιτιατού περνάει στη σφαίρα της φαντασίας του ακροατή.

<sup>13</sup> "the abstracted sounds must in some way make audible their relationship to their original source, or to a place, time or situation."

του αυτές τις αρχές, κινδυνεύει να εκτραπεί σε έναν στείρο νατουραλισμό, όπου το σημαντικό θα είναι η πιστή αναπαράσταση. Ο απόλυτος νατουραλισμός όμως, οδηγεί συχνά στην ακαμψία. Γιατι είναι άλλο αυτό που κάποιος ακούει σε φυσικές συνθήκες και άλλο ένα έργο τέχνης που αναπαριστά, με οποιονδήποτε τρόπο και οποιοδήποτε μέσο αυτές τις συνθήκες.

Τα κείμενα περί ηχοτοπίων της Westerkamp, που εξετάζονται σε αυτήν την ανακοίνωση, διακρίνονται για μια ταλάντευση μεταξύ αφοριστικού λόγου και αμφιβολιών για την ανάγκη ύπαρξης οριοθετημένου πεδίου για τα ηχοτοπία. Ο σημαντικότερος ίσως αφορισμός της είναι ότι ένα ηχοτοπίο “...is never abstract” (1999). Αναπτύσσει δε αυτόν τον αφορισμό δηλώνοντας ότι “Ένα έργο δεν μπορεί να ονομάζεται ηχοτοπίο εάν χρησιμοποιεί ήχους από το περιβάλλον μόνο σαν υλικό για αφαιρετικούς πειραματισμούς, χωρίς καμία αναφορά στο ηχητικό περιβάλλον”<sup>14</sup> (1999). Λίγο πιο πάνω όμως είδαμε πως η Westerkamp δέχεται τους αφηρημένους ήχους αρκεί αυτοί να “...δηλώνουν τη σχέση τους με την πηγή τους, ή με έναν χώρο, χρόνο, ή κατάσταση”. Δηλώνει επίσης πως οι ηχογραφημένοι ήχοι του περιβάλλοντος μπορούν να χρησιμοποιηθούν είτε έχοντας υποστεί επεξεργασία είτε όχι<sup>15</sup>. Οι ήχοι που χρησιμοποιούνται για τη σύνθεση ενός έργου καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τη φόρμα του και το νόημά του. Δεν μπορώ να φανταστώ πώς ένα ηχοτοπίο που περιέχει ήχους που έχουν υποστεί επεξεργασία, μπορεί να είναι οτιδήποτε άλλο από ένα αφηρημένο έργο.

Επεκτείνοντας το συλλογισμό της, η Westerkamp θέτει ένα ουσιαστικό ερώτημα: “...μπορεί ένα έργο να ονομαστεί ηχοτοπίο μόνο και μόνο επειδή χρησιμοποιεί ήχους του περιβάλλοντος;”<sup>16</sup> (1999). Προφανώς η απάντησή της στο ερώτημα είναι αρνητική αφού υποστηρίζει ότι “...η ουσία μιας σύνθεσης ηχοτοπίου είναι η καλλιτεχνική, ηχητική μετάδοση εννοιών για τον τόπο, το χρόνο, το περιβάλλον και την ακουστική αντίληψη”<sup>17</sup>. (1999) Δύσκολα θα μπορούσε να αρνηθεί κανείς μια τέτοια δήλωση. Το πρηγούμενο ερώτημα όμως θα μπορούσε να αντιστραφεί, χωρίς να απωλέσει την ουσία του: μπορεί ένα έργο να ονομαστεί ηχοτοπίο αν δε χρησιμοποιεί καθόλου ήχους του περιβάλλοντος; Ένα

---

<sup>14</sup> “A piece cannot be called a soundscape composition if it uses environmental sound as material for abstract sound explorations only, without any reference to the sonic environment.”

<sup>15</sup> “Recorded environmental sounds... they may be heard both unprocessed and processed”. (1999).

<sup>16</sup> “But can a piece be called a soundscape composition just because it uses environmental sounds as its source material?”

<sup>17</sup> “...the essence of soundscape composition is the artistic, sonic transmission of meanings about place, time, environment and listening perception.”

έργο που σαφώς θα εξυπηρετεί τις προθέσεις του συνθέτη του για μια “...ηχητική μετάδοση εννοιών για τον τόπο, το χρόνο, το περιβάλλον και την ακουστική αντίληψη”, χωρίς να χρησιμοποιεί ηχογραφημένους ήχους από το περιβάλλον, μπορεί να ονομαστεί ηχοτοπίο; Τι γίνεται για παράδειγμα, στην περίπτωση που κάποιος συνθέτης δημιουργεί ένα ηχοτοπίο μόνο με ηλεκτρονικούς ήχους, αλλά απόλυτα μιμητικό; Φανταστείτε μία σύνθεση στην οποία υπάρχουν κελαϊδίσματα από πουλιά δημιουργημένα από γεννήτριες υψηλών συχνοτήτων, θόρυβοι από αέρα και κυματισμούς της θάλασσας από φιλτραρισμένο θόρυβο και στάλλες βροχής φτιαγμένους με την τεχνική της κοκκώδους σύνθεσης. Είναι αυτό το έργο ένα ηχοτοπίο; Και αν όχι, πώς θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε το αντίθετο; Φοβάμαι πως η προσκόληση στο νατουραλισμό, ή σε ένα είδος νατουραλισμού με αυξομειώσεις στην αναγνωρισιμότητα των ήχων ενός έργου, θα μας οδηγήσει σε άκαμπτα έργα και τελικά, σε απαξίωση του νέου αυτού είδους ηχητικής δημιουργίας.

Προεκτείνοντας αυτούς τους συλλογισμούς, πολύ περισσότερο ίσως από όσο θα έπρεπε, θα μπορούσαμε να ανιχνεύσουμε στη θέση της Westerkamp ότι οι ήχοι πρέπει με κάποιον τρόπο να δηλώνουν τη σχέση τους με την πηγή τους, ή με έναν χώρο, χρόνο, ή κατάσταση, την αναζήτηση ενός είδους “κανόνα”, σύμφωνα με τα πρότυπα της τέχνης της κλασικής Ελλάδας για τις αναλογίες. Αναζητά η Westerkamp και οι συνθέτες ηχοτοπίων κάποιες αρμονικές σχέσεις μεταξύ του ηχοτοπίου και του πραγματικού του μοντέλου; Αν αυτό είναι που υποστηρίζει η συγγραφέας, τότε ποιοι μετρήσιμοι συνδυασμοί θα μπορούσαν να αποδώσουν σε μια σύνθεση τις αναλογίες με το πρότυπο τοπίο; Θα ξαναγυρίσουμε σε αυτήν την περίπτωση στην προ-νεοπλατωνική φιλοσοφία κατά την οποία “...η τέχνη ήταν κατ’ανάγκη περιορισμένη στη μίμηση του ορατού, υλικού κόσμου”<sup>18</sup>; Θα επιστρέψουμε σε ένα είδος ηχητικής προσωπογραφίας του περιβάλλοντος μέσα από έναν ξεπερασμένο νατουραλισμό; Τελικά, αυτή η θέση της Westerkamp, δεν ισοδυναμεί με μια προσπάθεια να εκλάβουμε ως ισοδύναμη την ψευδαίσθηση ενός έργου (ηχοτοπίο) με την πραγματική του υπόσταση (τόπος), με τον ίδιο τρόπο που ο Νάρκισσος ξεγελιόταν από την αντανάκλαση του προσώπου του στο νερό; Στην προσπάθειά της η Westerkamp να προσδώσει μια, όσο το δυνατόν ξεκάθαρη και επεξηγηματική υπόσταση στη σύνθεση του ηχοτοπίου, κινδυνεύει να το μετατρέψει σε ένα είδος προπαγανδιστικού μέσου, μιας *litteratura illiterato*<sup>19</sup>, η οποία θα εξυπηρετεί την τέταρτη αρχή του Barry Truax. Αν

<sup>18</sup> Fleming, J., Honour, H. (1991). Σελ. 186.

<sup>19</sup> Σύμφωνα με τη ρήση του Στράβωνα, “*Pictura est quaedam litteratura illiterato*”. Όπως επησημαίνει ο Hauser, “Κατά τη νοοτροπία του Μεσαίωνα, η θρησκεία δεν μπορούσε να

και δεν προσδίδω αυτήν την πρόθεση στην Westerkamp, ο κίνδυνος να θεωρήσουμε ότι το ηχοτοπίο δεν μπορεί να υπάρξει αυτοδικαίως, ανεξάρτητο από την περισσότερο ή λιγότερο πιστή απόδοση μιας πηγής, ενός χώρου, χρόνου, ή μιας κατάστασης, είναι ορατός. Παρόμοιες απόψεις για τη χρήση περιβαλλοντικών ήχων και του τρόπου με τον οποίο πρέπει να χρησιμοποιούνται, συναντούμε και σε άλλη αρθρογραφία<sup>20</sup>.

Οποιαδήποτε άλλη ερμηνεία ή προσέγγιση στο ηχοτοπίο, που να μη δηλώνει τη θεμελιώδη αρχή που υποστηρίζει η Westerkamp, πρέπει, κατά την ίδια, να αποφεύγεται<sup>21</sup>. Όπως σε κάθε καινούργιο καλλιτεχνικό ρεύμα ή τάση που αναδύεται μέσα από ένα γενικότερο και φιλόξενο πλαίσιο<sup>22</sup>, οι μέντορες των ηχοτοπίων προσπαθούν να το προσδιορίσουν αυστηρά και ενδεχομένως να το αποκόψουν από τα υπόλοιπα ρεύματα, δηλώνοντας τόσο την αγνότητα και μοναδικότητά του, όσο και τον κοινωνικό σκοπό που πρέπει να επιτελέσει, αντί να το αφήσουν να αναπτυχθεί, να επηρεαστεί και να εξελιχθεί. Οι όροι που θέτουν για το τι είναι ηχοτοπίο και τι όχι, είναι ασφυκτικοί και ως τέτοιοι θα το οδηγήσουν σε ένα βασίλειο απορριψισμού, στο οποίο θα εμποδίζεται οποιαδήποτε άλλη προσέγγιση. Η αποδοχή και η πιστή τήρηση αυτών των όρων, θα εισάγει πιθανότατα μια σταθεροποιητική τάση στη σύνθεση ηχοτοπίων, η οποία αφενός θα εμποδίζει κάθε αλλαγή τεχνοτροπίας που παρουσιάζεται και αφετέρου, δε θα συνάδει με τις δυναμικές και πρωτοποριακές μεθόδους των σύγχρονων τεχνών. Σε καμία περίπτωση πάντως αυτοί οι όροι, δε θα πρέπει να αποτελέσουν τα τελικά κριτήρια, τα οποία, όπως στη ρωμανική τέχνη<sup>23</sup>, τηρουμένων των αναλογιών, θα κρίνουν, θα υπερασπίζονται ή θα καταδικάζουν τη συνθετική μεθοδολογία των ηχοτοπίων.

Η Katharine Norman κάνει μια αξιοπρόσεκτη επισήμανση: “...η μουσική του *πραγματικού κόσμου*<sup>24</sup> δεν ενδιαφέρεται για το ρεαλισμό και δεν

---

ανεχθεί την τέχνη να υπάρχει αυτοδικαίως...[παρά] σαν όργανο εκκλησιαστικής εκπαίδευσης...όπου σκοπός ήταν η μέγιστη διάδοση [του θρησκευτικού λόγου]”. (1969). Σελ. 167.

<sup>20</sup> Truax, B. (1984, 1996). Westerkamp, H. (1990).

<sup>21</sup> “...its essence is the artistic, sonic transmission of meanings about place, time, environment and listening perception. In my experience the term eludes any further definition. And my sense is that as soon as we try to define it further, we rob it of its essence, indeed of its freedom within that vast and interdisciplinary arena.” (1999).

<sup>22</sup> Εννοώ το γενικότερο πλαίσιο της ηλεκτροακουστικής μουσικής, ή της μουσικής που χρησιμοποιεί την τεχνολογία για την ηχογράφηση και τη σύνθεση.

<sup>23</sup> Περίοδος κατά την οποία η τέχνη, όπως και η ανθρωπότητα, “...οδηγείται για να κριθεί και καταδικάζεται ή αθώνεται ανάλογα με το αν η Εκκλησία συνηγορεί για τη δίωξη ή την υπεράσπιση.” Hauser. Τόμος Α. Σελ. 242-3.

<sup>24</sup> “real-world music”.

μπορεί να ενδιαφέρεται για το ρεαλισμό γιατί αναζητά, αντίθετα, να μας μνήσει σε ένα ταξίδι που μας απομακρύνει από τις προκαταλήψεις μας, οδηγώντας μας σε μια διαφορετική, ίσως διευρημένη αξιολόγηση της πραγματικότητας”<sup>25</sup> (1996). Ποιο είναι το όριο του ρεαλισμού λοιπόν που πρέπει να τηρεί ένα έργο ώστε να ονομαστεί ηχοτοπίο, σύμφωνα με τους Truax και Westerkamp; Στην ίδια αρθρογραφία στην οποία εμφανίζονται οι αφορισμοί που εξετάστηκαν πιο πάνω, μπορεί κανείς να εντοπίσει κάποιες θέσεις λιγότερο απόλυτες, οι οποίες αφήνουν περιθώρια για μια προσέγγιση με λιγότερους περιορισμούς στη σύνθεση των ηχοτοπίων. Συγκεκριμένα, ο Barry Truax επισημαίνει ότι “Στη σύνθεση ηχοτοπίων, ...ο συνθέτης διατηρεί, επαυξάνει και εκμεταλλεύεται το γενικό πλαίσιο του περιβάλλοντος”<sup>26</sup> (1984: 207). Σχολιάζοντας αυτήν τη θέση του Truax, η Westerkamp επεκτείνει το ρόλο του συνθέτη στη σύνθεση ηχοτοπίων αναφέροντας ότι:

“Η σύνθεση ηχοτοπίου είναι τόσο ένα σχόλιο για το περιβάλλον, όσο και μια αποκάλυψη του ηχητικού οράματος, των εμπειριών και των τοποθετήσεων του συνθέτη απέναντι στο ηχοτοπίο...Ο συνθέτης του ηχοτοπίου μπορεί να το χρησιμοποιήσει...όπως ένας φωτογράφος που εστιάζει σε μη ορατές από το μάτι λεπτομέρειες...μπορεί να οδηγήσει τα αυτιά μας βαθύτερα μέσα στον ήχο, στα χρώματα, στις υφές και στις λεπτομέρειές του και κατά συνέπεια, να εμπλουτίσει την αντίληψή μας και να αλλάξει τη στάση μας απέναντι στο καθημερινό ηχητικό μας περιβάλλον.”<sup>27</sup> (1999).

Σε αυτό το σχόλιο, η συγγραφέας αναγνωρίζει για πρώτη ίσως φορά κάποια προτεραιότητα στο συνθέτη, στις μεθόδους του, στις απόψεις και στο ηχητικό του όραμα, έναντι του ηχοτοπίου. Το ηχοτοπίο θα δημιουργηθεί σύμφωνα με αυτό, θα επηρεαστεί από αυτό και τελικά, θα

---

<sup>25</sup> “...real-world music is not concerned with realism and *cannot* be concerned with realism because it seeks, instead, to initiate a journey which takes us away from our preconceptions, so that we might arrive at a changed, perhaps expanded, appreciation of reality”.

<sup>26</sup> “In the soundscape composition ... it is precisely the *environmental context* that is preserved, enhanced and exploited by the composer”.

<sup>27</sup> “Soundscape composition is as much a comment on the environment as it is a revelation of the composer's sonic visions, experiences, and attitudes towards the soundscape. The soundscape composer may use it...like a photographer who zooms in on the details not visible to the naked eye. In the same way the soundscape composer can draw our ears more deeply into the contours of sound, its colours and textures and into its details, and thereby enrich our perceptions of and change our attitudes towards our daily sound environment.”



περιέχει το περιβαλλοντικό του μήνυμα χωρίς όμως, αυτό το μήνυμα, να το καθορίζει και να το περιορίζει. Αυτή η επισήμανση θα ήταν αυτονόητη φυσικά αν δεν είχαν προηγηθεί οι τέσσερις αρχές του Truax και ειδικότερα η πρώτη περί αναγνωρισιμότητας του ήχου. Αν ο συνθέτης επιδιώξει να εστιάσει στις “υφές και στις λεπτομέρειες” του ήχου, όπως ο “...φωτογράφος που εστιάζει σε μη ορατές από το μάτι λεπτομέρειες”, το πιθανότερο είναι να απομακρυνθεί από τη σύνδεση του ήχου με την πηγή του και κατά συνέπεια, από την αναγνωρισιμότητά του. Αν επίσης υποθέσουμε ότι ως αναγνωρισιμότητα, οι Truax και Westerkamp θεωρούν την αντιγραφή, επανάληψη ή μίμηση ηχητικών μοτίβων που συλλέγουν από μια τοποθεσία, και άρα τη διατήρηση του ύφους και της υφής τους, τότε θα πρέπει επίσης να υποθέσουμε ότι διαθέτουν και ένα σύνολο νοητικών κανόνων για την αναπαραγωγή αυτών των μοτίβων στη σύνθεση του ηχοτοπίου. Ωστόσο, αυτοί οι κανόνες δεν είναι απαραίτητα ταυτόσημοι με τις νοητικές εικόνες των αντικειμένων που προσπαθούν να απεικονίσουν. Οι Truax και Westerkamp διατρέχουν τον κίνδυνο να υποβάλουν “...μια ταυτότητα ανάμεσα σε ό,τι ο καλλιτέχνης σχεδιάζει και τη νοητική εικόνα του κόσμου που διαμορφώνει”<sup>28</sup>. Η τελευταία είναι μια ψευδαίσθηση, μία προβαλλόμενη εικόνα που δείχνει ότι “...η νοητική πρόσληψη δεν είναι η ίδια με το γραφιστικό μοτίβο”<sup>29</sup>. Η ηχογράφηση του κελαϊδίσματος ενός πουλιού, για παράδειγμα, δεν μπορεί να ταυτιστεί με το ίδιο το πουλί, αφού είναι αποκομμένη τόσο από το χώρο, όσο και από το χρόνο και τον τόπο και ως τέτοια είναι ένα αφηρημένο ηχητικό αντικείμενο. Πολύ περισσότερο, δεν μπορεί να ταυτιστεί με τη νοητική πρόσληψη του αντικειμένου και την εικόνα που αυτή η πρόσληψη προβάλλει μέσω της αντιληπτικής διαδικασίας. Επομένως, οι μετασχηματισμοί που επιχειρούν οι Truax και Westerkamp και οι επιβαλλόμενες σχέσεις μεταξύ ηχητικού αντικειμένου (ηχογραφημένος ήχος) και προσλήψιμης εικόνας (αναγνωρισιμότητα), είναι πολύ δύσκολο να εδραιωθούν. Καταρρίπτονται ήδη, από τις αντιληπτικές διαδικασίες που απαιτούνται κατά την ίδια την ακρόαση.

Σε μεταγενέστερη αρθρογραφία της η Westerkamp δέχεται την ελευθερία του συνθέτη απέναντι στο αντικείμενό του. Μια ελευθερία που αντιδρά στο νατουραλισμό, στη σχηματοποίηση, στην τυποποιημένη φιγούρα που προτείνουν οι αρχές του Truax. Τα λόγια της είναι και ο προσωρινός επίλογος στη συζήτηση για τα κριτήρια (και όχι τις αρχές) που πρέπει να υπερισχύσουν στη σύνθεση των ηχοτοπίων, κριτήρια που χαρακτηρίζουν

---

<sup>28</sup> Layton, R. (2003). Σελ. 275. Σχετικά με τις αντιστοιχίες μεταξύ ύφους και νοητικών σχημάτων, ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει στο Layton, R. (2003). Σελ. 274-280 και στο Lotis, T. (2003). Σελ. 49-53

<sup>29</sup> idem.

άλλωστε και το ηχοτοπίο “Le Grain de Bruxelles”:

“Οι συνθέτες μπορούμε να παραμερίσουμε την πραγματικότητα, να τη φωτίσουμε, να δημιουργήσουμε μια καρικατούρα, να την κάνουμε ποιητική, κοφτερή, απαλή, τραχιά. Είμαστε ελεύθεροι να ‘πούμε’ οτιδήποτε θέλουμε για έναν τόπο, να ανακαλύψουμε μια συγκεκριμένη προοπτική ή προσέγγιση. Μπορούμε να αντιδράσουμε στο status quo, να μιλήσουμε με τη δικιά μας φωνή που αλλιώς μπορεί ποτέ να μην ακουστεί, αλλά μπορούμε επίσης να προκαλέσουμε σύγχυση, αποξένωση και ρήξη στους ακροατές μας. Ό,τι και να κάνουμε, οι επιλογές μας επηρεάζονται πάντα από τις πολιτιστικές, κοινωνικές και πολιτικές μας εμπειρίες, από την ηλικία και το φύλλο, τις μουσικές μας προτιμήσεις, τις προηγούμενες εμπειρίες με διάφορα ηχοτοπία, και την παρούσα κατάσταση της ζωής μας”<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> “We, the composers, can choose to side-step reality, highlight it, can create a caricature, make it poetic, sharper, softer, harsher. We are free to "say" what we want to say about a place, discover a specific perspective, or approach. We can oppose the status quo, can speak with our own voice that otherwise may never be heard, but we can also mystify, alienate, and estrange our listeners. Whatever we do, our choices are always influenced by our cultural, social and political background and experiences, by age and gender, musical taste, past experiences with various soundscapes, as well as the present life situation.”

## **Βιβλιογραφία.**

Augé, M. (1997). Pour une anthropologie des mondes contemporains. Flammarion. Paris.

Fleming, J., Honour, H. (2005. 7<sup>th</sup> ed.). A World History of Art. Laurence King Publishing. London.

Hauser, A. (1999). The Social History of Art. Routledge. London.

Norman K. (1996). Real-World Music as Composed Listening. Contemporary Music Review. Vol. 15, Part 1. p. 1-27

Psychopaidis, J. (1992). Νυχτερινό ταξίδι. Ed. Kedros. Athens.

Truax, B. (1984). Acoustic Communication. Ablex: Norwood, NJ.

Truax, B. (1996). Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition. Contemporary Music Review, 15 (1). p. 49-65.

Westerkamp, H. (1990). Listening and Soundmaking: A Study of Music-as-Environment. In: Sound by Artists, ed. D. Lander, M. Lexier. Banff, Alberta: Art Metropole & Walter Phillips Gallery. p. 227-234.

## **Internet**

Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology.  
<http://www.sfu.ca/~westerka/writings.html>. (15.10.2007)

Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds . Soundscape before 2000. Amsterdam. Νοέμβριος. Στο  
<http://www.sfu.ca/~westerka/writings.html>. (17.10.2007)

The World Soundscape Project. <http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>.  
(15.10.2007)

The Acoustic Ecology. <http://www.acousticecology.org/> . (15.10.2007)

