



HAL
open science

Ο ηχογλυπτής Ιαννης Ξενακης
Makis Solomos

► **To cite this version:**

| Makis Solomos. Ο ηχογλυπτής Ιαννης Ξενακης. Καθημερινή, 2003. ⟨hal-01789784⟩

HAL Id: hal-01789784

<https://hal.science/hal-01789784>

Submitted on 11 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ο ηχογλυπτής Ιαννης Ξενακής

Μακης Σολωμος

Καθημερινή, Αθήνα, 2 Φεβρουαρίου 2003, σελ. 22-24

Μια απο τις πιο σημαντικες μουσικες καινοτομιες, αν οχι η πιο σημαντικη, του 20ου αιωνα ειναι η αναδυση του ηχου. Απο τον Debussy ως τη πιο προσφατη μουσικη, περνοντας απο την ηλεκτροακουστικη μουσικη, το ροκ η την "φασματικη" μουσικη, η επεξεργασια του ιδιου του ηχου εμφανιζεται προοδευτικα ως το επικεντρο της μουσικης: η συνθεση του ηχου τεινει να αντικαταστησει τη συνθεση με τους ηχους. Ο Ξενακής επαιξε σημαντικοτατο ρολο σε αυτη την εξελιξη. Ηδη στην δεκαετια του '1950, με ορχηστρικα εργα οπως οι *Μεταστασεις* (1953-54) και με ηλεκτροακουστικα οπως οι *Διαμορφωσεις* (1957), καθορισε μια πρακτικη της συνθεσης την οποια θα μπ ορουσαμε να ορισουμε ως -εαν ο ορος δεν χρησιμοποιοιταν πλεον για να ονομασουμε ε μια νεα τεχνη- "ηχογλυπτικη".

Ο ηχος ως θεμελιο

Τη συνειδητοποιηση οτι ο ηχος μπορει να αποτελεσει το επικεντρο της μουσικης συνθεσης, τη συνανταμε ηδη στο πρωιμο Ξενακη, στο αρθρο "Προβληματα ελληνικης μουσικης συνθεσης" που δημοσιευτηκε στις αρχες του '1950¹. Την εποχη εκεινη, ο Ξενακής εχει εξοριστη στη Γαλλια κι ανακαλυπτει τη μουσικη πρωτοπορια που αναπτυσσεται στη δυτικη Ευρωπη, χωρις ομως να εχει ακομα εγκαταλειψει το ιδανικο μιας ελληνικης λαικης μουσικης. Ταυτοχρονα, διαπιστωνει οτι η πρωτοπορια πα ραγει τουλαχιστον δυο διαφορετικες τασεις, την σειραικη (δωδεκαφθογγη) και την η λεκτρονικη μουσικη. Τελος, τον ελκυουν οι ρυθμικες αναζητησεις της τζαζ. Αναρωτ ιεται λοιπον: "Ποιος ειναι [...] ο σωστος δρομος; Ποια ειναι η αληθινη μουσικη; Η π αλια ευρωπαικη, η δωδεκαφθογγη, η ηλεκτρονικη, η τζαζ, η δημοτικη;". Δεν εχει καν ενα ιδιαιτερο λογο για να επιλεξει μια απο αυτες τις μουσικες τασεις κι ουτε τον ενδι αφερει να τις αναμιξει. Θετει λοιπον ενα νεο ερωτημα: "Υπαρχει ενας συνδετικος κρι κος αναμεσα τους η ειναι ασυμβιβαστες;" κι απανταει:

"Ο συνδετικος κρικος υπαρχει. Ειναι το ιδιο το βαθρο, το περιεχομενο του ηχου και της μουσικης τεχνης που τον χρησιμοποιει. Η μουσικη ειναι μηνυμα ηχητικο. Σ ηματα ηχητικα. Ο ηχος στην ακουστικη αναλυεται σε συνιστωσες φυσικομαθηματι κες (ελαστικη δονηση της υλης) που μετριουνται. Ενταση, ηχοχρωμα, χρονος. Στο η χοχρωμα μπαινουν το υψος, οι αρμονικοι, οι ηχοι προσθεσης, αφαιρεσης, η συμβολ η των κυμανσεων, κτλ. Κατα συνεπεια ο ηχος ειναι ποσοτικο μεγεθος. Μολις περασε ι ομως το κατωφλι του αυτιου, γινεται εντυπωση, νοημα, αρα μεγεθος ποιοτικο. Η ψυ χοφυσιολογια της μουσικης δεν ειναι ακομα επιστημη. Ο συνθετης, αν ειναι ικανος, θα εκφρασει τα νοηματα που θελει".

Θα μπορούσε κανεις να ερμηνευσει τα λογια αυτα συμφωνα με τη κλασικη διχ στομηση που βασιζεται στην υποθεση οτι η μουσικη ειναι γλωσσα: τον ηχο και την ιδια τη μουσικη (που αποτελει ηχο με "μουσικο νοημα"), Εννοειται εδω οτι ο ηχος, ν

¹ Βλ. "Προβληματα ελληνικης μουσικης συνθεσης", στο Ιαννης Ξενακής, *Κειμενα περι μουσικης και αρχιτεκτονικης*, Αθηνα, Ψυχογιος, 2001, σελ. 41-51.

αι μεν είναι απαραίτητο συστατικό της μουσικής, πρέπει όμως να γίνει "μουσική" –π οσες φορές δεν ακούμε σε συναυλίες πρόσφατης μουσικής: "Μα αυτό δεν είναι μουσική, είναι ήχος!". Ο Ξενακίς όμως αντικαθιστά τη κλασική διχοτομηση με μια άλλη : "ποσοτικό" και "ποιοτικό" μέγεθος. Το ποσοτικό είναι ο ήχος. Το ποιοτικό καθορίζει το "νοήμα" της μουσικής, όχι όμως έτσι όπως το ορίζει η υποθεση ότι η μουσική είναι γλώσσα (ως την "εκφραση", τον "χαρακτήρα", το "μουσικό νοήμα", κτλ. που έχει ο ήχος), αλλά ως τη ψυχοφυσιολογική εντύπωση που έχει πάνω στον ακροατή. Ενώ στη κλασική διχοτομηση ο ήχος μετουσιώνεται σε "μουσική", στην διχοτομηση που προτείνει ο Ξενακίς αποτελεί, θα λέγαμε, το *θεμέλιο* της.

Συνθετοντας τον ήχο

Το να θεσουμε τον ήχο ως "θεμέλιο" σημαίνει ότι αντιστρέφουμε το παραδοσιακό σχήμα: ο ήχος δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως το εναρκτήριο σημείο της συνθεσης, αλλά ως το τέλος της. Μπορούμε εδώ να συγκρίνουμε τη "κρίση των θεμελίων" που απασχόλησε τα μαθηματικά του περασμένου αιώνα με τις πρωτοποριακές μουσικές αναζητήσεις της ίδιας εποχής. Με τον ίδιο τρόπο που οι μαθηματικοί και οι επιστήμολογοί επιχειρήσαν να "θεμελιώσουν" τα μαθηματικά, οι μουσικοί πειραματίστηκαν ποικίλως για να αναδειξουν τον ήχο ως "θεμέλιο" της μουσικής, ως δηλαδή το στοιχείο που μπορεί να ενοποιήσει τη μουσική συνθεση. Ακολουθώντας την ορολογία των επιστημολογών, μπορούμε να ορίσουμε δύο γενικές τάσεις: την "αξιωματική" και την "δαισθητική". Με την δεύτερη, παραδινόμαστε στη μαγία του ήχου, όπως συμβαίνει με τη μουσική του John Cage ή του Giacinto Scelsi. Στη πρώτη, η μουσική συνθεση τείνει να ορίζεται ως *συνθεση του ήχου*, όχι αναγκαστικά στη κυριολεξία (παραγωγή τεχνητών ήχων), αλλά μεταφορικά: ένα ολοκληρωμένο μουσικό έργο μπορεί να αναλυθεί ως συνθετός ήχος.

Ο Ξενακίς ανήκει στους πιο σημαντικούς αντιπροσώπους της πρώτης τάσης. Παραδείγματα: τα δύο τελευταία του ηλεκτρονικά έργα, το *Gendy3* (1991) και το *S.709* (1994), που χρησιμοποιούν το πρόγραμμα GENDYN. Ολοκληρώνουν την ιδέα που πρωτοεξετασμένη ο Ξενακίς στις *Αχορριψίες* (1956–57) και στα έργα *ST* (1956–62): την ιδέα ενός μηχανισμού ο οποίος, μετά την εισαγωγή ορισμένων δεδομένων, παράγει αυτομάτως ένα ολοκληρωμένο μουσικό έργο. Στο πρόγραμμα GENDYN, ένας αλγόριθμος συνθέτει έναν ήχο σε διαρκή εξέλιξη χάρη σε τυχαίες μεταβολές (υπολογισμένες με μαθηματικές πιθανότητες). Δεν υπάρχει λοιπόν διαφορά μεταξύ της (τεχνητής) σύνθεσης του ήχου και της μουσικής σύνθεσης: θεωρητικά, η μουσική συνθεση είναι άμεσο αποτέλεσμα της ηχητικής σύνθεσης· σύμφωνα με την ορολογία του Ξενακί, η "μικροσύνθεση" απορρέει άμεσα από τη "μικροσύνθεση". Ένα δεύτερο παράδειγμα, εξίσου απλό, είναι το *Αναλογικό Α και Β* (1958–59). Ο Ξενακίς αναπτύσσει εδώ την υποθεση ότι ένας ήχος αποτελείται από χιλιάδες μικροκοκκούς. Την εποχή εκείνη, δεν μπορεί όμως να εφαρμοστεί την υποθεση αυτή γιατί δεν διαθέτει τα τεχνολογικά μέσα που μπορούν να παράγουν τέτοιους κοκκούς². Την πειραματίζεται λοιπόν με κοκκούς που αποτελούν ήδη ήχους: τους ενοργανούς (εγχορδα) ήχους μικρής διάρκειας το

² Η υποθεση αυτή, ως γνωστόν, θα δώσει γέννηση, κατά τη δεκαετία του 1970, στη κοκκοειδή ηχητική σύνθεση (granular synthesis).

υ *Αναλογικού Α* και τους συντομούς ηλεκτρονικούς (ημιτονοειδής) ηχούς του *Αναλογικού Β*. Η υποθεση λοιπόν είναι ότι, για το αυτί, οι ηχητικοί αυτοί κοκκοί θα σμιξούν για να παραγάγουν ένα συνθετό ηχο.

Τα παραδείγματα αυτά αποτελούν εξαίρεση στη μουσική παραγωγή του Ξενακί. Στα άλλα του έργα, η μακροσύνθεση δεν είναι άμεσο προϊόν της μικροσύνθεσης. Γι' αυτό τονίζω το γεγονός ότι η "σύνθεση του ηχού" για την οποία γίνεται λόγος πρέπει να οριστεί μεταφορικά: "ηχος" σημαίνει εδώ ένα συνθετό ηχητικό μακροαντικείμενο που αποτελεί ολότητα για το αυτί. Στο πασιγνώστο κομμάτι για σόλο πιάνο *Ερμά* (1961), τα ηχητικά "συννεφά" που συνθέτει ο Ξενακί αποτελούν τέτοιους "ηχούς". Στις εξίσου πασιγνώστες *Μεταστασεις*, τα μαζικά γκλισαντί με τα οποία αρχίζει και τελειώνει το έργο [βλ. **παραδειγμα 1**] λειτουργούν κι αυτά ως συνθετά ηχητικά μακροαντικείμενα που μπορούν να ερμηνευτούν, μεταφορικά, ως ηχοί. Γενικευοντας, μπορούμε μάλιστα να πούμε ότι, σε οποιοδήποτε μουσικό έργο του Ξενακί, τα τμήματα που το αποτελούν λειτουργούν ως συνθετοί ηχοί.

Ο συνθετής ως ηχογλυπτής

Στην "αξιωματική" παραδοχή όπου το μουσικό έργο τείνει να γίνει συνθετός ηχος, ο Ξενακί κατέχει μια θέση όχι μόνο σημαντική αλλά και ιδιαίτερη: επεξεργάζεται τον ηχο σαν *γλυπτή*. Ας εξετάσουμε το σχέδιο που χρησιμοποίησε για τη σύνθεση των μετρών 52–59 των *Πιθοπρακτών* (1955–56) [βλ. **παραδειγμα 2**]. Σε αυτό το τμήμα των *Πιθοπρακτών*, ο Ξενακί χρησιμοποίησε για πρώτη φορά τις μαθηματικές πιθανότητες, χάρη στις οποίες υπολόγισε τις αξίες των χιλίων περίπου γκλισαντί που το απαρτίζουν. Την διανομή τους στον χρόνο την πραγματοποίησε όμως χάρη στο σχέδιο, όπου διαβαζόμαστε καθέτως τα τονικά ύψη (σε όλη την τονική έκταση) και ορίζοντιως τον χρόνο. Εφόσον έχει καθοριστεί από ένα σχέδιο, το αποτέλεσμα –ο συνθετός ηχος που αποτελούν ως σύνολο τα μετρά αυτά– είναι, όπως γράφει ο Ξενακί, "μία πλαστική διαμορφώση της ηχητικής ύλης"³. Εξετάζοντας πιο προσεχτικά το σχέδιο, παρατηρούμε, σε ορισμένα σημεία, μεγάλα κενά. Μπορούμε να πούμε ότι εδώ ο Ξενακί "φίλτραρει" τον ηχο· μπορούμε όμως και να σκεφτούμε ότι εργάζεται σαν τον γλυπτή που επεξεργάζεται ένα κομμάτι μαρμαρό.

Ο Ξενακί χρησιμοποίησε συχνά σχέδια για να συνθέσει. Πολλούς από τους πρωτακουστούς ηχούς που πειραματίστηκε και που προσδίνουν στη μουσική του ακραία πρωτοτυπία, τους επινοήσε χάρη στο σχέδιο. Το γκλισαντό –ο κατέξοχον Ξενακίος ηχος– αποτελεί την πιο χαρακτηριστική περίπτωση. Υπήρχε βεβαίως από παλιά (μάλιστα ενίοτε ο Bartók το γενικεύσε)· πρώτος όμως ο Ξενακί το δομήσε μαζικά, πλαθώντας συνθετούς ηχούς που γλιστράνε. Κι αυτό γιατί χρησιμοποίησε το σχέδιο: τι πιο απλό σε ένα σχέδιο από ένα γλισαντό: απεικονίζεται από μια ευθεία γραμμή! Έτσι, τα γκλισαντί των *Μεταστασεών*, που για το αυτί αποτελούν ένα συνθετό και πολυπλοκό ηχο, είναι για το μάτι ένα σύνολο ευθειών γραμμών [βλ. **παραδειγμα 1**]. Άλλο παράδειγμα συνθετών ηχών που επεξεργάστηκε ο Ξενακί μέσω σχεδίων είναι

³ *Musiques formelles, Revue Musicale* τεύχος 253–254, Παρίσι, Richard Masse, 1963, σελ. 31.

οι "δενδρώσεις" που πρωτοχρησιμοποιεί το κοντσερτο για πιάνο *Εριχθών* (1974) [βλ. **παραδειγμα 3**].

Η μουσική του Ξενακή βρίσκεται στους αντιποδες της παραδοσης όπου η μουσική είναι τεχνη του χρόνου. Στα έργα του τείνει, κατά κάποιον τρόπο, να γίνει τεχνη του χώρου. Σε ένα κείμενο που περιέχει μια γενική θεωρητική του χρόνου, ο Ξενακής ρωτάει: "Μήπως ο χρόνος είναι απλώς μια επιφαινομενική έννοια μιας πιο βαθιάς πραγματικότητας;". Απαντάει ότι ο χώρος, "απαλλαγμένος από την κηδεμονία του χρόνου", ίσως να αποτελεί πιο ουσιαστικό φαινόμενο⁴. Ως ηχογλυπτική, η μουσική του μάλλον συμφωνεί με αυτή την απάντηση.

⁴ "Περί χρόνου", μεταφράση Τίνας Πλυτάς, στο Ιωάννης Ξενακής, *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, Αθήνα, Ψυχογιός, 2001, σελ. 221–222.

Παραδειγματα

1. Σχεδιο του Ξενακη για το τελος των *Μεταστασεων* (γκλισαντι)
2. Σχεδιο του Ξενακη για τα μετρα 52–59 των *Πιθοπρακτων*
3. Σχεδιο του Ξενακη για το *Εριχθων* (δενδρωσεις)