



Τα ηχοτοπία των Πρεσπών

Θεόδωρος Λώτης
 Συνθέτης, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο (www.lotis.gr)
 E-mail επικοινωνίας: lotis@ionio.gr

Τον Μάιο του 2014, μαζί με μια ομάδα φοιτητών που αποτελούν μέλη του Συνόλου Ζωντανής Ηλεκτροακουστικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου (Σύνολο), επισκεφτήκαμε, στο πλαίσιο της Εικαστικής Πορείας (Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας), τις λίμνες των Πρεσπών. Σκοπός της ομάδας ήταν η παρατήρηση και ηχογράφηση των ηχοτοπίων των λιμνών και των τόπων που τις περιβάλλουν. Η προσέγγιση, η παρατήρηση και η καταγραφή των ηχοτοπίων υπήρξε κυρίως διαισθητική. Παρότι η συγκεκριμένη ομάδα έχει καταγράψει σημαντική εμπειρία στην παρατήρηση και κατηγοριοποίηση ηχοτοπίων, δεν ακολουθήθηκε κάποια συγκεκριμένη μεθοδολογία. Αφεθήκαμε να παρατηρούμε και να προσαρμόζουμε τις μεθόδους μας στις συνθήκες που συναντούσαμε. Κατά συνέπεια, όλες οι παρατηρήσεις που ακολουθούν, οι περιγραφές και οι κατηγοριοποιήσεις, αν και βασίζονται σε καθιερωμένες μεθοδολογίες, δε συνιστούν τελικές και ολοκληρωμένες παραδοχές.

Οι σκοποί της δράσης του Συνόλου ήταν δύο:

1. Η παρατήρηση, η καταγραφή και η κατηγοριοποίηση επιλεγμένων ηχοτοπίων των λιμνών και των τόπων που τις περιβάλλουν.
2. Η δημιουργία ενός μουσικού έργου (δομημένου αυτοσχεδιασμού) το οποίο θα χρησιμοποιούσε τις ηχογραφήσεις, αυτούσιες ή επεξεργασμένες.

Στο πρώτο μέρος του κειμένου θα ορίσουμε την έννοια του ηχοτοπίου ως είδος σύνθεσης και ηχητικής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Στη συνέχεια, θα εξετάσουμε τα ηχοτοπία των Πρεσπών και τις ιδιαίτερες ποιότητές τους. Τέλος, θα αναφερθούμε στο μουσικό έργο που προέκυψε από τα ηχοτοπία των Πρεσπών και στη μέθοδο με την οποία το Σύνολο τα χρησιμοποίησε.

1. Τι είναι το ηχοτοπίο;

Το ηχοτοπίο είναι το ηχητικό αποτύπωμα του περιβάλλοντος. Η **ακουστική οικολογία** ερευνά τους τρόπους με τους οποίους το ηχοτοπίο γίνεται αντιληπτό από το άτομο και τις κοινωνικές ομάδες και τις σχέσεις που διαμορφώνονται μεταξύ του ατόμου και του ηχητικού του περιβάλλοντος. Ο σχεδιασμός και η Βελτίωση των ακουστικών συνθηκών ενός τόπου αποτελούν βασικές μεθόδους για τη διαμόρφωση αυτών των σχέσεων. Ο όρος ηχοτοπίο αναφέρεται σε πραγματικά περιβάλλοντα (τα οποία παρατηρούμε σε πραγματικό χρόνο ή μέσω ηχογραφήσεων) ή/και σε μουσικές συνθέσεις ή εγκαταστάσεις στις οποίες εμπλέκονται τεχνικές μοντάζ και μίξης.

1.1 Το ηχοτοπίο ως μουσική σύνθεση

Μετά από παρότρυνση της κύριας εκπροσώπου των ηχοτοπίων, Hildegard Westerkamp, ζητήθηκε από την κοινότητα των συνθετών μια οριοθέτηση και τεκμηρίωση για το τι συνιστά και τι όχι το ηχοτοπίο ως καλλιτεχνική ηχητική δημιουργία. 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, από τις οποίες παραθέτω την πρώτη³³:

«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 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»³⁴.

Τα ίδια ερωτήματα απασχολούν την Westerkamp και σε άλλη αρθρογραφία της³⁵, στην οποία επισημαίνει 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.

33. Όλες οι παραθέσεις αποσπασμάτων που ακολουθούν είναι μεταφρασμένες από το συγγραφέα. (Μ.τ.Σ.).

34. Westerkamp, H. (2002). Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology - *Organised Sound*, Vol. 7 (No 1), 51-56, <http://www.sfu.ca/~westerka/writings.html> (τελευταία ανάκτηση 12/1/2017)

35. Westerkamp, H. (1999). Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds, <http://www.sfu.ca/~westerka/writings.html> (τελευταία ανάκτηση 12/1/2017)

Σύμφωνα με τον Barry Truax, υπάρχουν τέσσερις αρχές, για τη σύνθεση ενός ηχοτοπίου³⁶:

1. αναγνωρισιμότητα του ήχου (παρά τις όποιες επεξεργασίες έχει δεχθεί από τον συνθέτη)
2. συνειδητοποίηση του ακροατή σε σχέση με το περιβαλλοντικό 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 καθεαυτή τη διαδικασία της σύνθεσης. Οι υπόλοιπες τρεις εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό, τόσο ποσοτικά όσο και ποιοτικά, από την πρώτη. Εξετάζοντας όμως την πρώτη αρχή, συνειδητοποιούμε 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 επιφύλακτη. Όσο όμως η επεξεργασία του γίνεται δραστικότερη, τόσο ο ήχος μεταμορφώνεται σε ένα αφηρημένο αντικείμενο³⁷, ενώ αυξάνεται ταυτόχρονα η αδυναμία του ακροατή να διατηρήσει τη σύνδεση με την πηγή του. Εκεί, ο ακροατής εισέρχεται στο πεδίο της απομακρυσμένης αντικατάστασης (*remote surrogacy*)³⁸, 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»³⁹. 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 ηχογράφησής του. Με λίγα λόγια, την τήρηση από μέρους του συνθέτη της διαρχίας αίτιου-αιτιατού. Αν λάβει κανείς σοβαρή υπόψη 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. Πατί είναι άλλο αυτό που κάποιος ακούει σε φυσικές συνθήκες και άλλο ένα έργο τέχνης που αναπαριστά, με οποιονδήποτε τρόπο

36. Truax, B. (1984). *Acoustic Communication*. Ablex Publishing Corporation. 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.

37. Αφηρημένο, με την έννοια του ηχητικού αντικειμένου (*objet sonore*), όπως καθιερώθηκε από τον Pierre Schaeffer.

38. «*remote surrogacy*», όρος του Denis Smalley (1986), ο οποίος δηλώνει την αδυναμία του ακροατή να συνδέσει τον ήχο που ακούει με την πηγή που τον παράγει. Ως αποτέλεσμα, η σχέση αίτιου-αιτιατού περνάει στη σφαίρα της φαντασίας του ακροατή, Smalley, D. (1986). *Spectro-morphology and Structuring Processes*. Στο S. Emmerson (Επιμ.), *The Language of Electroacoustic Music* (61-93). Λονδίνο: Harwood Academic Publishers.

39. «*the abstracted sounds must in some way make audible their relationship to their original source, or to a place, time or situation.*»

και οποιοδήποτε μέσο αυτές τις συνθήκες.

Τα κείμενα περί ηχοτοπιών 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». 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»⁴⁰. 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 όχι⁴¹. Οι ήχοι που χρησιμοποιούνται για τη σύνθεση ενός έργου καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τη φόρμα του και το νόημά του. Είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς πως 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;»⁴². 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»⁴³.

Δύσκολα θα μπορούσε να αρνηθεί κανείς μια τέτοια δήλωση. Το προηγούμενο ερώτημα όμως θα μπορούσε να αντιστραφεί, χωρίς να απολέσει την ουσία του: μπορεί ένα έργο να ονομαστεί ηχοτοπίο αν δεν χρησιμοποιεί καθόλου ήχους του περιβάλλοντος; Ένα 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; Ας φανταστούμε μία σύνθεση στην οποία υπάρχουν κελαιδίσματα από πουλιά δημιουργημένα από γεννήτριες υψηλών συχνοτήτων, θόρυβοι από αέρα και κυματισμούς της θάλασσας από φιλτραρισμένο θόρυβο και στάλες 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 προσκόλληση στο νατουραλισμό, ή σε ένα είδος νατουραλισμού με αυξομειώσεις στην αναγνωρισιμότητα των ήχων ενός έργου, θα μας οδηγήσει

40. Westerkamp, H. (1999). Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds. Soundscape before 2000, Amsterdam, <http://www.sfu.ca/~westerka/writings.html>, (τελευταία πρόσβασης 17/10/2007). Το κείμενο στα αγγλικά: «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».

41. Westerkamp (1999) ό.π. Το κείμενο στα αγγλικά: «Recorded environmental sounds... they may be heard both unprocessed and processed».

42. Westerkamp (1999) ό.π. Το κείμενο στα αγγλικά: «But can a piece be called a soundscape composition just because it uses environmental sounds as its source material?».

43. Westerkamp (1999) ό.π. Το κείμενο στα αγγλικά: «...the essence of soundscape composition is the artistic, sonic transmission of meanings about place, time, environment and listening perception».

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 ανικνεύσουμε 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 κλασσικής Ελλάδας για τις αναλογίες. Αναζητά η Westerkamp και οι συνθέτες ηχοτοπιών 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»⁴⁴; 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 illiterata*⁴⁵, η οποία θα εξυπηρετεί την τέταρτη αρχή του Barry Truax. Αν 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 αρθρογραφία⁴⁶.

Οποιαδήποτε άλλη ερμηνεία ή προσέγγιση στο ηχοτοπίο, που να μη δηλώνει τη θεμελιώδη αρχή που υποστηρίζει η Westerkamp, πρέπει, κατά την ίδια, να αποφεύγεται⁴⁷. Όπως σε κάθε καινούργιο καλλιτεχνικό ρεύμα ή τάση που αναδύεται μέσα από ένα γενικότερο και φιλόξενο πλαίσιο⁴⁸, οι μέντορες των ηχοτοπιών 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 απορρίψεων, στο οποίο

44. Fleming, J. & Honour, H. (1991). *Ιστορία της Τέχνης*. Αθήνα: Υποδομή.

45. Σύμφωνα με τη ρήση του Στράβωνα, «*Pictura est quaedam litteratura illiterata*». Όπως επισημαίνει ο Hauser, «Κατά τη νοοτροπία του Μεσαίωνα, η θρησκεία δεν μπορούσε να ανεχθεί την τέχνη να υπάρχει αυτοδικαίως...[παρά] σαν όργανο εκκλησιαστικής εκπαίδευσης...όπου σκοπός ήταν η μέγιστη διάδοση [του θρησκευτικού λόγου]». Hauser, A. (1969). *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*. Αθήνα: Κάλβος, σελ.167.

46. Truax, B. (1984). *Acoustic Communication*. Ablex: Norwood, NJ. και Truax, B. (1996). Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition. *Contemporary Music Review*, 15(1), σελ. 49-65. Επίσης Westerkamp (1999) ό.π.

47. Westerkamp (1999) ό.π. Το κείμενο στα αγγλικά: «[...] 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».

48. Ενώ το γενικότερο πλαίσιο της ηλεκτροακουστικής μουσικής, ή της μουσικής που χρησιμοποιεί την τεχνολογία για την ηχογράφηση και τη σύνθεση.

θα εμποδίζεται οποιαδήποτε άλλη προσέγγιση. Η αποδοχή και η πιστή τήρηση αυτών των όρων, θα εισάγει πιθανότατα μια σταθεροποιητική τάση στη σύνθεση ηχοτηνών, η οποία αφενός θα εμποδίζει κάθε αλλαγή τεχνολογίας 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 τέχνη⁴⁹, τηρουμένων των αναλογιών, θα κρίνουν, θα υπερασπίζονται ή θα καταδικάζουν τη συνθετική μεθοδολογία των ηχοτηνών.

H Katharine Norman κάνει μια αξιοπρόσεκτη επισήμανση: «...η μουσική του πραγματικού κόσμου⁵⁰ δεν ενδιαφέρεται για το ρεαλισμό και δεν μπορεί να ενδιαφέρεται για το ρεαλισμό γιατί αναζητά, αντίθετα, να μας μιήσει σε ένα ταξίδι που μας απομακρύνει από τις προκαταλήψεις μας, οδηγώντας μας σε μια διαφορετική, ίσως διευρυμένη αξιολόγηση της πραγματικότητας»⁵¹. Ποιο είναι το όριο του ρεαλισμού λοιπόν που πρέπει να τηρεί ένα έργο ώστε να ονομαστεί ηχοτηνίο, 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 ηχοτηνών. Συγκεκριμένα, ο Barry Truax επισημαίνει ότι «Στη σύνθεση ηχοτηνών, ...ο συνθέτης διατηρεί, επαυξάνει και εκμεταλλεύεται το γενικό πλαίσιο του περιβάλλοντος»⁵². Σχολιάζοντας αυτήν τη θέση του Truax, η Westerkamp επεκτείνει το ρόλο του συνθέτη στη σύνθεση ηχοτηνών αναφέροντας ότι:

«Η σύνθεση ηχοτηνίου είναι τόσο ένα σκόλιο για το περιβάλλον, όσο και μια αποκάλυψη του ηχητικού οράματος, των εμπειριών και των τοποθετήσεων του συνθέτη απέναντι στο ηχοτηνίο[...]. Ο συνθέτης του ηχοτηνίου 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»⁵³.

Σε αυτό το σκόλιο, η συγγραφέας αναγνωρίζει για πρώτη φορά κάποια προτεραιότητα στο συνθέτη, στις μεθόδους του, στις απόψεις και στο ηχητικό του όραμα, έναντι του ηχοτηνίου. Το ηχοτηνίο θα δημιουργηθεί σύμφωνα με αυτό, θα επηρεαστεί από αυτό και τελικά, θα περιέχει το

49. 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, A. 1984, 242-3.

50. «*real-world music*».

51. Norman K. (1996). *Real-World Music as Composed Listening*. *Contemporary Music Review*, 15(1), σελ. 1-27. Το κείμενο στα αγγλικά: «...*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*».

52. Truax (1984) ό.π. Το κείμενο στα αγγλικά: «*In the soundscape composition ... it is precisely the environmental context that is preserved, enhanced and exploited by the composer*».

53. Westerkamp, H. (1990). *Listening and Soundmaking: A Study of Music-as-Environment*. Στο D. Lander, M. Lexier (Επιμ.), *Sound by Artists* (227-234). Banff, Alberta: Art Metropole & Walter Phillips Gallery. Το κείμενο στα αγγλικά: «*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*».

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 σύνθεση 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 ηχοτηνίου. 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 «...μία ταυτότητα ανάμεσα σε ό,τι ο καλλιτέχνης σχεδιάζει και τη νοητική εικόνα του κόσμου που διαμορφώνει»⁵⁴. Η τελευταία είναι μια ψευδαίσθηση, μία προβαλλόμενη εικόνα που δείχνει ότι «...η νοητική πρόσληψη δεν είναι η ίδια με το γραφιστικό μοτίβο»⁵⁵. Η ηχογράφηση του κελαιδίσματος 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 αντικείμενου και την εικόνα που αυτή η πρόσληψη προβάλλει μέσω της αντιληπτικής διαδικασίας. Επομένως, οι μετασηματισμοί που επιχειρούν οι Truax και Westerkamp και οι επιβαλλόμενες σχέσεις μεταξύ ηχητικού αντικείμενου (ηχογραφημένος ήχος) και προσλήψιμης εικόνας (αναγνωρισιμότητα), είναι πολύ δύσκολο να δραιοθούν. 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 αντικείμενο 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 ηχοτηνών:

«Οι συνθέτες μπορούμε να παραμερίσουμε την πραγματικότητα, να την 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 φύλο, τις μουσικές μας προτιμήσεις, τις προηγούμενες εμπειρίες με διάφορα ηχοτηνία, και

54. Layton, R. (2003). *Η ανθρωπολογία της τέχνης*. Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, σελ. 275). Σχετικά με τις αντιστοιχίες μεταξύ ύφους και νοητικών σχημάτων, ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει στο Layton, ό.π: σελ. 274-280 και στο Lotis, T. (2003). *Light and space in electroacoustic music*. PhD Thesis. City University, London, Αδημοσίευτο, σελ. 49-53.

55. Layton ό.π.

την παρούσα κατάσταση της ζωής μας»⁵⁶.

2. Τα ηχοτοπία των Πρεσπών

Σύμφωνα με τον Raymond Murray Schafer⁵⁷ πατέρα της ακουστικής οικολογίας και της σύνθεσης ηχοτοπιών, διακρίνουμε δύο γενικές κατηγορίες ηχοτοπιών:

α) Hi-Fi. Πρόκειται για ηχοτοπία με υψηλή πιστότητα και ακουστική διαύγεια, με την έννοια ότι ο ακροατής τους μπορεί να διακρίνει τους ήχους του προσκήνιου από τους απομακρυσμένους και άρα να κατανοήσει την ακουστική προοπτική και τον ακουστικό ορίζοντα που οριοθετεί το προς ακρόαση περιβάλλον. Ακόμη και οι ασθενέστεροι ήχοι γίνονται αντιληπτοί καθώς δεν επικαλύπτονται από έντονους παρατεταμένους θορύβους. Τέτοιου είδους ηχοτοπία χαρακτηρίζονται ως προ-βιομηχανικά και παρατηρούνται κυρίως σε αγροτικές περιοχές με μικρό πληθυσμό.

β) Lo-Fi. Χαρακτηρίζονται από χαμηλή πιστότητα και ακουστική αδιαφάνεια. Παρατηρούνται συχνά φαινόμενα επικάλυψης καθώς έντονοι και παρατεταμένοι θόρυβοι (βουητό πόλης, θόρυβοι μηχανών) καλύπτουν τους ασθενέστερους ήχους. Περιγράφονται ως μετα-βιομηχανικά⁵⁸.

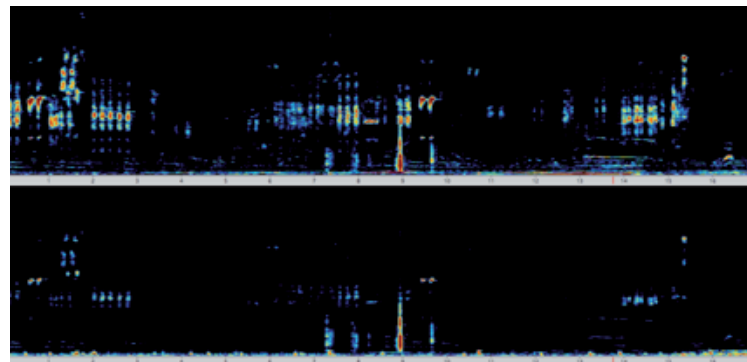
Γενικότερα, η διαφοροποίηση μεταξύ *Hi-Fi* και *Lo-Fi* χαρακτηρίζεται από την αναλογία σήματος - θορύβου που περιέχει ένα ηχοτοπίο. Η πρώτη γενική εντύπωση του ακουστικού περιβάλλοντος των Πρεσπών είναι ότι αποτελείται από *Hi-Fi* τοπικά περιβάλλοντα. Ο χαρακτηρισμός του τοπικού αναφέρεται σε επιμέρους περιοχές των οποίων το ηχοτοπίο διαμορφώνεται από τα έμβια όντα της κάθε περιοχής και τη γεωμορφολογία της. Ακόμη και σε περιοχές με ανθρώπινο πληθυσμό, το ακουστικό περιβάλλον είναι διαυγές και εύκολα παρατηρήσιμο σε όλες του τις διαστάσεις. Κάτι τέτοιο φυσικά δε σημαίνει ότι τα ηχοτοπία των Πρεσπών είναι φτωχά. Οι Πρέσπες δεν είναι ένα σιωπηλό περιβάλλον, αλλά ένας τόπος ο οποίος ψιθυρίζει τους ήχους του. Απαιτεί κατά συνέπεια ένα διαφορετικό τρόπο προσέγγισης και ακουστικής παρατήρησης από αυτόν που συνήθως θέτουμε σε εφαρμογή στους αστικούς τόπους. Σε ένα *Lo-Fi* τοπίο, ο μηχανισμός της ανθρώπινης ακοής συνηθίζει να φιλτράρει τους μόνιμα εγκατεστημένους ήχους που χαρακτηρίζονται ως ενοχλητικοί. Για παράδειγμα, οι μηχανικοί ήχοι των γραφείων, ο σταθερός ήχος του κλιματιστικού μηχανήματος, ο μόνιμος θόρυβος από την κυκλοφορία των οχημάτων και το σταθερό βουητό της πόλης που καταλαμβάνει συνήθως ένα σημαντικό εύρος χαμηλών ηχητικών συχνοτήτων, σπάνια γίνονται συνειδητά αντιληπτοί. Το ανθρώπινο αυτί και ο εγκέφαλος έχουν την τάση να τους απομακρύνουν ως σημασιολογικά αδιάφορους και ανεπιθύμητους. Η ακουστική

56. Westerkamp (2002) ό.π. Το κείμενο στα αγγλικά: «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».

57. Schafer, R. M. (1993). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Inner Traditions/Bear & Co.

58. Schafer, R. M. (2004). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum International Publishing Group, σελ. 29-38.

εμπειρία στο αστικό περιβάλλον είναι σε μεγάλο βαθμό αφαιρετική. Απομακρύνει ήχους για να επικεντρωθεί σε επιλεγμένα και σημασιολογικά σημαντικά ακουστικά σήματα - ηχώσημα. Ένα μεγάλο τμήμα της καθημερινής ακουστικής εμπειρίας μέσα στο αστικό περιβάλλον αποτελείται από προειδοποιητικά ηχώσημα. Από το πρωινό ξυπνητήρι μέχρι τους ήχους ειδοποίησης των τηλεφώνων, τις σειρήνες, τους ήχους των ανελκυστήρων και τους κοινωνικούς ήχους κλήσης και ειδοποίησης (αεροδρόμια, τράπεζες, γήπεδα, σχολεία κα.), έχουμε εκπαιδευτεί να αντιδρούμε στην κλήση και στην ειδοποίηση μέσω των ήχων και να δεχόμαστε παθητικά τις συνέπειες του τεχνολογικού πολιτισμού στο καθημερινό ακουστικό περιβάλλον. Σε *Hi-Fi* ηχοτοπία, όπως αυτά των Πρεσπών, η διαδικασία της ακουστικής εμπειρίας αντιστρέφεται, γίνεται ενεργητική και προσθετική ή συνδυαστική, δεν ειδοποιείται από τους ήχους αλλά τους εξερευνά, τους παρατηρεί και τους αφομοιώνει. Η Εικόνα 1 αποτυπώνει τη φασματογραφική ανάλυση ενός *Hi-Fi* ηχοτοπίου το οποίο περιλαμβάνει τιτιβίσματα πουλιών και κοάσματα βατράχων. Ο οριζόντιος άξονας του φασματογραφήματος αναφέρεται στη διάρκεια του ηχητικού αρχείου (17 δευτερόλεπτα) και ο κάθετος στο εύρος των συχνοτήτων. Το φασματογράφημα περιλαμβάνει τα δύο κανάλια (L - R) του ηχητικού αρχείου. Τα τιτιβίσματα αποτυπώνονται ως κόκκινες κουκίδες στις ψηλές περιοχές του φάσματος ενώ τα κοάσματα ως κάθετες στήλες στις χαμηλές και μεσαίες περιοχές. Είναι χαρακτηριστική η ρυθμικότητα και η περιοδικότητα των κοασμάτων. Ο συνολικός θόρυβος στο συγκεκριμένο ηχοτοπίο, ο οποίος προκαλείται κυρίως από τον αέρα, είναι πολύ χαμηλής στάθμης και εντοπίζεται στις πολύ χαμηλές συχνοτικές περιοχές του φασματογραφήματος. Το ηχοτοπίο χαρακτηρίζεται ως *Hi-Fi* και διαυγές γιατί τα τιτιβίσματα και τα κοάσματα που θεωρούνται ως σημαντικά ηχώσημα δεν καλύπτονται από έντονους θορύβους και γίνονται άμεσα αντιληπτά. Η αντίστιξη μεταξύ τους αρθρώνεται με πιστότητα δημιουργώντας μια από τις συχνότερα παρατηρούμενες διφωνίες του περιβάλλοντος των Πρεσπών. Οι εκτεταμένες μαύρες περιοχές του φασματογραφήματος δηλώνουν τα διαστήματα σιωπής, χαρακτηριστικό γνώρισμα των ηχοτοπιών της περιοχής.



Εικ. 1. Φασματογραφική ανάλυση ενός ηχοτοπίου *Hi-Fi* των Πρεσπών.

Η συνολική σημασιολογική αντίληψη του ακουστικού περιβάλλοντος είναι αποτέλεσμα συνδυασμών πολλών και διαφορετικών παραγόντων, μεταξύ των οποίων:

- Η παρούσα και η παρελθούσα κατάσταση του τόπου
- Η συχνότητα του ρυθμού και της περιοδικότητας με την οποία παράγονται τα ηχητικά συμβάντα
- Το περίγραμμα των ηχητικών συμβάντων, η εξέλιξη τους δηλαδή στο χρόνο
- Η πυκνότητα των ηχητικών συμβάντων
- Το φασματικό τους περιεχόμενο (θορυβώδες ή τονικό) και η έντασή τους (σε dB)
- Η παρουσία της ησυχίας και η συχνότητά της
- Η συνολική αίσθηση του περιβάλλοντος και των τόπων οι οποίοι το απαρτίζουν (ανοικτοί τόποι με μακρινό ακουστικό ορίζοντα ή κλειστοί τόποι με φυσικά εμπόδια τα οποία παρεμποδίζουν τη διάχυση του ήχου)

Η αναγνωρισιμότητα της σημασιολογίας του ακουστικού περιβάλλοντος εξαρτάται επίσης από τους συνειρμούς, τη φαντασία και τις αναμνήσεις του ακροατή. Κάθε ήχος όπως και κάθε εικόνα, εμπεριέχει τμήμα της ολιστικής μας αντίληψης για το περιβάλλον και της σχέσης μας με αυτό. Συχνά, τα ηχώσημα που χαρακτηρίζουν έναν τόπο ή μια περιοχή προϋποθέτουν μια γνώση των κοινωνικών συμπεριφορών, των επαγγελματικών ιδιαιτεροτήτων και των κάθε είδους τελετών που αναπτύσσονται σε αυτούς τους τόπους. Μια αλιευτική τακτική, μια καθοδήγηση ενός κοπαδιού οικόσιτων ζώων ή ένας ιδιαίτερος κώδικας κοινωνικής συμπεριφοράς, πρακτικές που συναντούμε στις Πρέσπες, απαιτούν προγενέστερη γνωριμία με τον τόπο και την κουλτούρα του ώστε να γίνουν αντιληπτές στο ευρύτερο πλαίσιο τους.

Πολλοί τόποι στο ευρύτερο περιβάλλον των Πρεσπών απαιτούν επίσης μακρόχρονη ηχητική παρατήρηση ώστε να αποκαλύψουν το σύνολο της ηχητικής τους ποικιλίας. Σημαντικά ηχώσημα αλλάζουν κατά τη διάρκεια του έτους και τη διαδοχή των εποχών λόγω των αλλαγών στη συμπεριφορά των έμβιων όντων (μεταναστευτικές και αναπαραγωγικές συνήθειες, αγροτικές εργασίες κτλ.). Μεγάλος αριθμός των ήχων που εντοπίζονται στις Πρέσπες, κυρίως κατά τους θερμότερους μήνες, προέρχονται από έντομα, υμενόπτερα και μικρά πουλιά. Αυτοί οι μικροσκοπικοί ήχοι, που χαρακτηρίζονται από υπερ-τοπικότητα, γίνονται αντιληπτοί σε πολύ μικρές αποστάσεις από την πηγή τους και, κατά συνέπεια, απαιτείται μεγάλη προσοχή και εστίαση για την παρατήρησή τους. Η χρήση μικροφώνων που μπορούν να εστιάσουν σε υπερ-τοπικά σημεία (φωλιές εντόμων σε δέντρα, οστρακόδερμα σε βράχια κτλ.) προσφέρει χρήσιμη βοήθεια στην ανάδειξη ηχοτοπίων τα οποία δύσκολα γίνονται αντιληπτά μόνο με την ακοή. Το μικρόφωνο, σε τέτοιες περιπτώσεις, αποτελεί ένα είδος μεγεθυντικού φακού που αποκαλύπτει τους μικρόκοσμους και τις ηχητικές συμπεριφορές που βρίσκονται εκτός της ακουστικής μας κλίμακας. Στο περιβάλλον των Πρεσπών συναντούμε πολλούς τέτοιους ηχητικούς μικρόκοσμους. Ο εντοπισμός, η παρατήρηση, η κατανόηση, η κατηγοριοποίηση και η περιγραφή τους απαιτούν επιμονή και μακρόχρονη εργασία, συνθήκη η οποία δεν υπήρχε κατά την ολιγόμηρη επίσκεψη του Συνόλου.

2.1 Ηχοτοπία. Από τι αποτελούνται;

Τρεις είναι οι βασικές γενεσιουργές πηγές παραγωγής ήχων.

- Οι ήχοι του γεω-φυσικού περιβάλλοντος (Γεω-φωνία)
- Οι ήχοι του βιο-φυσικού περιβάλλοντος (Βιο-φωνία)
- Οι ήχοι ανθρωπογενούς φύσης (Ανθρωπο-φωνία)

Στον Πίνακα 1 δίνονται κάποια παραδείγματα.

ΓΕΩ-ΦΩΝΙΑ			ΒΙΟ-ΦΩΝΙΑ	ΑΝΘΡΩΠΟ-ΦΩΝΙΑ		
Γη	Νερό	Αέρας		Κοινωνία	Μηχανές	
Πέτρες	Θάλασσες, Λίμνες, Ποτάμια	Βροντές		Ζώα	Αστικά	Εξοπλισμός
Δέντρα	Βροχή	Φύσημα		Πουλιά	Αγροτικά	Τραίνα, Πλοία, Αεροπλάνα, Αυτοκίνητα
Δονήσεις	Ατμός	Θρόισμα		Ερπετά	Οικιακά	Ανοικοδόμηση, κατεδάφιση
Υπόγειοι ήχοι	Πάγος			Θαλάσσια όντα	Ναυτικά	Εξαερισμός, κλιματισμός
Επίγειοι ήχοι	Χιόνι			Κραυγές	Βιομηχανικά	Καμπάνες
			Τιτιβίσματα Κόσασματα	Κτηνοτροφικά	Κόρνες	
				Εμπορικά, Επαγγελματικά	Τηλέφωνα	
				Θρησκευτικά	Προειδοποιητικοί ήχοι	
				Αναψυχή, τελετές		
				Πολεμικά		
				Συγκοινωνίες		

Πίν. 1. Κατηγοριοποιήσεις ηχητικών πηγών.

Η πλειοψηφία των ήχων που ηχογραφήθηκαν στις Πρέσπες το Μάιο του 2014 ανήκουν στις δύο πρώτες κατηγορίες. Οι ανθρωπογενείς ήχοι που κατεγράφησαν δεν αποτελούσαν μέρος του ηχοτοπίου. Ενεργοποιήθηκαν και ηχογραφήθηκαν από τα μέλη του Συνόλου κατά τη διάρκεια αυτοσχεδιαστικών δράσεων.

3. Η μουσική προσέγγιση

Το υλικό που προέκυψε από τις ηχογραφήσεις ήταν αρκετών ωρών. Απαιτήθηκε η κατηγοριοποίησή του (Πίνακας 2) με κριτήρια, μεταξύ άλλων, τις εξής παραμέτρους:

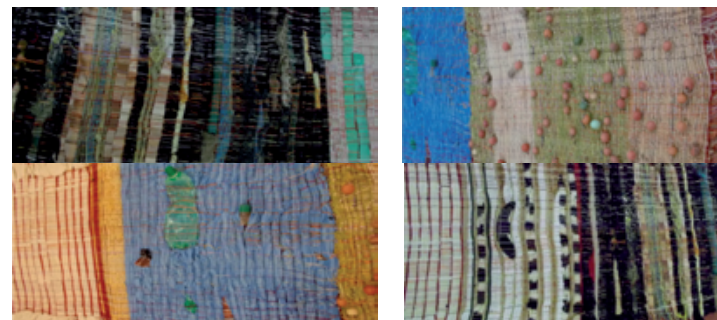
- Είδος γενεσιουργού ηχητικής πηγής (γεω-φωνία, βιο-φωνία, ανθρωπο-φωνία)
- Φασματικός (texture-based) ή χειρονομιακός χαρακτήρας (gesture-based)
- Απόσταση από την πηγή και ένταση του ηχητικού σήματος
- Ρυθμικότητα ή αποσπασματικότητα

ΜΗΧΑΝΕΣ-ΚΑΤΑΣΚΕΥΕΣ	ΖΩΑ-ΠΟΥΛΙΑ	ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ	ΜΙΚΡΟΧΟΙ
Ρυθμικότητα	Βατράχια	Μεταλλικά κουτιά	Κλαδιά
Υφές	Πουλιά Οικόσιτα	Εγκατελειμένες μηχανές Δεξαμενές	Φύλλα Γυαλιά Βήματα Απόμακροι ήχοι Κοκκώδεις υφές

Πίν. 2. Επιλογή και κατηγοριοποίηση των ηχογραφημένων ηχητικών πηγών των Πρεσπών.

Οι παραπάνω ήχοι, αυτοόσιοι ή επεξεργασμένοι, μαζί με μια ηλεκτρική κιθάρα και μεταλλικά αντικείμενα-κρουστά, αποτέλεσαν το πρωταρχικό υλικό για τη δόμηση ενός αυτοσχεδιαστικού έργου το οποίο είχε ως στόχο να αποδώσει μια αισθητηριακή και στοχαστική προσέγγιση των Πρεσπών. Μια από τις μεθόδους επεξεργασίας των ήχων προέκυψε από έναν αλγόριθμο ο οποίος παρείχε τη δυνατότητα να χαρτογραφηθούν επιλεγμένες κατηγορίες ήχων σε τμήματα του υφαντού που ύφαναν οι συμμετέχοντες στην Εικαστική Πορεία χρησιμοποιώντας υλικά τα οποία συνέλεξαν στις Πρέσπες. Από το συνολικό υφαντό επιλέχθηκαν και φωτογραφήθηκαν τέσσερα τμήματα (Εικόνα 2). Στη συνέχεια, οι φωτογραφίες εισήχθησαν στον αλγόριθμο και η καθεμία από αυτές ταυτίστηκε με ένα πλέγμα το οποίο με τη σειρά του αντιστοιχίστηκε σε μια ταμπλέτα wascom. Οι φωτογραφίες των τμημάτων του υφαντού προβλήθηκαν κατά τη διάρκεια της μουσικής παράστασης που δόθηκε στο κλείσιμο της Εικαστικής Πορείας και ένα μέλος του Συνόλου «έγραφε» τους επιλεγμένους ήχους πάνω στις προβολές. Επρόκειτο για μια εικονική

πορεία μνήμης μέσω των ήχων, για μια αναδημιουργία πρότυπων και υβριδικών ηχοτοπίων από τις Πρέσπες σε έναν άλλον, ουδέτερο τόπο, στο κτήριο της Μονής Λαζαριστών στη Θεσσαλονίκη.



Εικ. 2. Επιλεγμένα τμήματα του υφαντού που χρησιμοποιήθηκαν ως ηχητικά κάρτες.

Codetta

Ο βασικός σκοπός της επίσκεψης στις Πρέσπες ήταν η πρώτη γνωριμία και καταγραφή των ηχοτοπίων των λιμνών και των τόπων που τις περιβάλλουν. Μεγάλα τμήματα ωστόσο παρέμειναν ανεξερεύνητα και απρόσιτα στην ακουστική μας εμπειρία και στα μικρόφωνα καταγραφής. Μεταξύ άλλων, τα ηχοτοπία των κατοικημένων περιοχών και, κυρίως, όλοι οι ήχοι κάτω από την επιφάνεια των νερών. Τα ηχοτοπία του βάθους των λιμνών απομένουν να εξερευνηθούν και να καταγραφούν. Μέσω των ηχητικών περιπλανήσεων στις Πρέσπες άρχισε να αναπτύσσεται μια ιδιαίτερη περιβαλλοντική ακουστική συνείδηση και μια οικολογική συμπεριφορά προσαρμοσμένη στην περιοχή, στις ακουστικές της συνθήκες και στα ηχοτοπία που προσφέρει.

Βιβλιογραφία

- Auzé, M. (1997). *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris: Flammarion.
- Truax, B. (1996). *Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition*. *Contemporary Music Review*, Vol. 15 (No 1), 49-65.